



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

**Facultad de Letras y Ciencias Humanas**

**Escuela Profesional de Arte**

**El estilo del retablo en Huancavelica a finales del siglo**

**XVI. Análisis del diseño del retablo del maestro de**

**arquitectura Alonso Ximenez de Espinosa**

**TESIS**

Para optar el Título Profesional de Licenciada en Arte

**AUTOR**

Marlyn Edith RIVERA HUAMÁN

**ASESOR**

Jorge Ricardo ESTABRIDIS CÁRDENAS

Lima, Perú

2020



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Rivera, M. (2020). *El estilo del retablo en Huancavelica a finales del siglo XVI. Análisis del diseño del retablo del maestro de arquitectura Alonso Ximenez de Espinosa*. Tesis para optar el título profesional de Licenciada en Arte. Escuela Profesional de Arte, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

---

## HOJA DE METADATOS COMPLEMENTARIOS

Código ORCID del autor	_____
DNI o pasaporte del autor	DNI. 43401370
Código ORCID del asesor	0000-0002-0578-9114
DNI o pasaporte del asesor	10270721
Grupo de investigación	_____
Agencia financiadora	_____
Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación	<p>Lugar: Huancavelica – Huancavelica - Perú</p> <p>Coordenadas geográficas:  Latitud: -12.7869, Longitud: -74.9731 12° 47' 13" Sur, 74° 58' 23" Oeste</p>
Disciplinas OCDE	<p>Arte <a href="http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.00">http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.00</a></p> <p>Historia del Arte <a href="http://purl.org/perepo/ocde/ford#6.04.02">http://purl.org/perepo/ocde/ford#6.04.02</a></p>

Nota: tomar en cuenta la forma de llenado según las precisiones colocas en la web. [https://sisbib.unmsm.edu.pe/archivos/documentos/recepcion\\_investigacion/Hoja%20de%20metadatos%20complementarios\\_30junio.pdf](https://sisbib.unmsm.edu.pe/archivos/documentos/recepcion_investigacion/Hoja%20de%20metadatos%20complementarios_30junio.pdf)



## **ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN ARTE**

Reunidos de manera virtual en el Salón de Grados de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Ciudad Universitaria, el día jueves 24 de setiembre del año 2020 a las once horas, el jurado de sustentación estuvo integrado por los profesores: Martin Fabbri García, Presidente; Ricardo Estabridis Cardenas, asesor; Jaime Mariazza Foy y Diana Elvira Mercedes Rodriguez Diaz, miembros informantes.

Después de la exposición de la graduanda Marlyn Edith **RIVERA HUAMAN**, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste se retiró a deliberar y acordó calificar la tesis:

### **EL ESTILO DEL RETABLO EN HUANCAMELICA A FINALES DEL SIGLO XVI. ANÁLISIS DEL DISEÑO DE UN RETABLO DEL MAESTRO DE ARQUITECTURA ALONSO XIMENES DE ESPINOSA**

con la nota de:

**SOBRESALIENTE (19)**

Después de la calificación, se comunicó a la graduanda la nota obtenida. El Presidente del Jurado recomienda a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas el otorgamiento del Título de Licenciada en Arte a la Bachiller Marlyn Edith **RIVERA HUAMAN**. Concluido el acto académico a las 12:00 horas, firman la presente acta por cuádruplicado.



Firmado digitalmente por FABBRI  
GARCIA Martin FAU 20148092282  
soft  
Motivo: Soy el autor del documento  
Fecha: 29.09.2020 12:44:37 -05:00

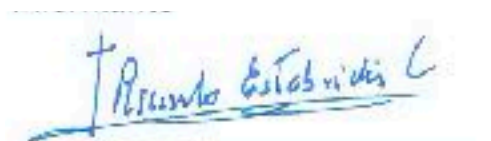
Martin **FABBRI GARCÍA**  
Presidente



Jaime **MARIAZZA FOY**  
Informante



Diana Elvira Mercedes **RODRIGUEZ DIAZ**  
Informante



Ricardo **ESTABRIDIS CARDENAS**  
Asesor

## INDICE DE CONTENIDO

	Pág.
<b>INTRODUCCIÓN</b>	4
 <b>CAPITULO I: EL ESTILO ARTÍSTICO EN EL VIRREINATO DEL PERÚ DEL SIGLO XVI</b>	
1.1 El estilo artístico en Europa del siglo XVI	10
1.2 Difusión del arte europeo en el virreinato del Perú en el siglo XVI	13
1.3 El estilo artístico del virreinato del Perú en el siglo XVI	16
 <b>CAPITULO II: EL RETABLO EN EL VIRREINATO A FINALES DEL SIGLO XVI</b>	
2.1 Alcances del concepto y tipología del retablo	22
2.2 El comercio artístico y la presencia del retablo en el Virreinato del Perú en el siglo XVI.	26
2.3 El desarrollo artístico en el virreinato del Perú: el maestro y los gremios	30
2.3.1 El oficio del maestro del retablo	33
2.3.2 Los conciertos para la ejecución de retablos	36
2.4 El estilo del retablo en el virreinato del Perú a finales del siglo XVI	39
2.5 Elementos artísticos recurrentes en los retablos a finales del siglo XVI	44
2.5.1 Retablos en Lima	44
2.5.2 Retablos en Ayacucho	48
2.5.3 Retablos en Huancayo - Junín	49
2.5.4 Retablos en Puno	52
2.5.5 Retablos en Cusco	56
 <b>CAPITULO III: EL RETABLO EN HUANCAMELICA VIRREINAL</b>	
3.1 Contexto histórico de Huancavelica en el siglo XVI	60
3.2 Las órdenes religiosas e iglesias en Huancavelica del siglo XVI	62

3.3 Alcances sobre las investigaciones del arte virreinal en Huancavelica	66
3.4 Los retablos de las iglesias de Huancavelica	69
3.4.1 Características e influencia de otras escuelas en los retablos de Huancavelica.	71
3.5 Fuentes para el estudio del retablo en Huancavelica Virreinal	72
3.5.1 Archivo Histórico de Huancavelica	73
3.5.2 Fuentes primarias para el estudio del retablo	76
 <b>CAPITULO IV: EL ESTILO ARTÍSTICO DEL RETABLO EN HUANCAMELICA A FINALES DEL SIGLO XVI</b>	
4.1 El retablo de la Iglesia de Santo Domingo del siglo XVI	80
4.2 El maestro de arquitectura Alonso Ximenez de Espinosa	84
4.3 La madera del retablo de Huancavelica	89
4.4 El diseño del primer retablo del altar mayor de la Iglesia del Convento de Santo Domingo	91
4.4.1 Imaginería	93
4.4.2 Elementos ornamentales y arquitectónicos	99
4.5 El estilo artístico del retablo en Huancavelica a finales del siglo XVI	101
 <b>CONCLUSIONES</b>	107
 <b>BIBLIOGRAFÍA</b>	112
 <b>FUENTES PRIMARIAS DEL ARCHIVO HISTÓRICO DE HUANCAMELICA: TRANSCRIPCIONES</b>	120
 <b>ANEXO: FOTOGRAFÍAS DE FUENTES PRIMARIAS DEL ARCHIVO HISTÓRICO DE HUANCAMELICA</b>	138

## INTRODUCCIÓN

El conocimiento de las características y estilo de un retablo de la región de Huancavelica del siglo XVI, es un tema que no se ha abordado, principalmente por la inexistencia de las obras de este periodo. En la actualidad, esta región cuenta con retablos del siglo XVIII, y un ejemplar del siglo XVII ubicado en la Iglesia de Santa Ana del centro histórico de Huancavelica, acorde a los registros del Ministerio de Cultura.

Investigadores, como Antonio San Cristóbal, han realizado el análisis formal de los retablos existentes de la región de Huancavelica; sin embargo, la falta de información sobre retablos anteriores al siglo XVIII, han dificultado profundizar en el análisis de la evolución del retablo de esta región. Por ello, a fin de brindar un punto de partida, para el estudio de la evolución del retablo en Huancavelica, la presente investigación se centra en el retablo de finales del siglo XVI; periodo de inicio del desarrollo artístico de la época virreinal de la región.

El periodo abordado, para la investigación de los retablos en Huancavelica, pretende informar sobre los primeros retablos de esta región. Para ello, analizamos un concierto notarial del escribano público Francisco de Bascones de 1594, del Archivo Histórico de Huancavelica; que describe, el diseño del primer retablo del altar mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo.

El concierto notarial en mención, señala los elementos arquitectónicos, la imaginería y ornamentación, que el retablo del altar mayor del convento de Santo

Domingo debía tener; sin embargo, la obra no llegó a ser ejecutada por problemas económicos de la orden religiosa, quienes lo reemplazaron por otra obra de menor costo. A pesar de no haber sido construida, la información registrada en el concierto notarial, refleja el gusto de la época y la influencia estilística que tuvo el retablo de Huancavelica a finales del siglo XVI. Por lo cual, se convierte en una pieza importante para la construcción de la historia del arte de la región.

El estilo artístico del virreinato del Perú a finales del siglo XVI, conforme algunos investigadores, corresponde a la influencia del estilo manierista, claramente identificado en las pinturas y esculturas de dicho periodo; mientras que, en la arquitectura, se encuentran diferentes opiniones que proponen la predominancia del estilo renacentista. En lo que concierne al retablo, ambos estilos han sido identificados en retablos de finales del siglo XVI, de las diferentes regiones del Perú.

A partir de la identificación estilística realizada por los investigadores sobre retablos contemporáneos del siglo XVI, procederemos a identificar la influencia estilística de los elementos artísticos del retablo descrito en el protocolo notarial de 1594; con la finalidad de corroborar si el retablo de Huancavelica de finales del siglo XVI, presentó la misma influencia estilística que los retablos contemporáneos de las otras regiones del Perú.

La presente tesis, además de brindar información sobre el estilo del retablo de finales del siglo XVI en Huancavelica, busca promover la investigación de fuentes primarias para la construcción de la historia del arte de la región, para ello, incluimos conciertos notariales del primer tercio siglo XVII, que evidencian la continuidad del trabajo del retablo en la región, así como otras manifestaciones artísticas. Además, pretendemos brindar mayor información sobre la biografía de Alonso Ximenez de Espinosa, maestro de arquitectura, encargado del diseño y construcción del retablo para el altar mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo.

En *Retablos limeños del siglo XVI* (1959) Emilio Harth-terré y Alberto Márquez Abanto, presentan un trabajo recopilatorio y analítico de varios retablos

registrados en conciertos notariales de Lima del siglo XVI, donde exponen las características arquitectónicas, ornamentales, imaginería, además de datos sobre los maestros encargados de la ejecución de los retablos. La conclusión a la que llegan los autores, sobre la viabilidad de identificar un estilo o influencia en los retablos de este periodo, será lo que moldee las conclusiones de la presente investigación.

La biografía de los maestros del retablo del siglo XVI en el virreinato del Perú, así como la identificación de los oficios que tuvieron estos maestros, lo encontramos en el *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional* (1968) de Rubén Vargas Ugarte, del cual extraemos la información para construir la biografía de nuestro maestro de arquitectura Alonso Ximenez de Espinosa.

Los datos correspondientes al desarrollo retablístico en Cusco y Puno del siglo XVI, lo extraemos del artículo *El Hermano Bernardo Bitti – escultor* (1983) de José de Mesa y Teresa Gisbert, en el cual señalan de manera cronológica los retablos realizado por Bernardo Bitti, resaltando principalmente la influencia del estilo manierista en las tallas de las obras existentes de la región de Puno.

El aporte realizado por Jesús Palomero Páramo en *Definición, cronologías y tipología del retablo sevillano del renacimiento* (1989), sirve como referente principal para el conocimiento de los elementos artístico de un retablo de estilo renacentista, el cual, a pesar de estar en razón a la tipología retablística de Sevilla, algunos investigadores lo han aplicado para el análisis del estudio del retablo en el virreinato del Perú.

Antonio San Cristóbal en *Esplendor del Barroco en Ayacucho. Retablos y arquitectura religiosa en Huamanga* (1998) y en *Puno: Esplendor de la Arquitectura Virreinal* (2004), identifica retablos de estilo renacentista en la región de Ayacucho y Puno, exponiendo sus características de manera general. Mientras que, en el artículo *Los retablos de Huancavelica* (2003), brinda el primer alcance sobre el estudio del retablo de esta región, realizando un análisis formal de las obras, y resaltando sus particularidades en relación con otras escuelas retablistas.

Por su parte, Rafael Ramos Sosa en sus artículos *Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador (Sevilla c. 1573 – Lima 1626)* (2000) y *Reflexiones y*

*noticias sobre escultores y ensambladores indígenas en Bolivia y Perú, siglos XVI y XVII* (2003), nos brinda información sobre retablos de inicios del siglo XVII que identifica como de estilo renacentista, siguiendo la cronología de Jesús Palomero Páramo.

El objetivo general de la presente investigación es, brindar información sobre el estilo del retablo en Huancavelica a finales del siglo XVI, a partir del análisis del diseño del retablo de Alonso Ximenez de Espinosa de 1594, como evidencia del importante desarrollo retablístico de la región de Huancavelica en el virreinato del Perú.

Los objetivos específicos son:

- Identificar los elementos arquitectónicos y ornamentales que reflejan la influencia del estilo artístico en los retablos de finales del siglo XVI del virreinato del Perú, para identificar la influencia estilística del retablo de Huancavelica de 1594, a partir de los elementos artísticos en común.
- Resaltar la importancia del concierto notarial de 1594, del escribano público Francisco de Bascones, que registra el diseño de un retablo del maestro de arquitectura Alonso Ximenez de Espinosa, para el altar mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo.
- Presentar información y conciertos notariales que evidencien el desarrollo retablístico en la región de Huancavelica, que motive la investigación en el Archivo Histórico de Huancavelica.

En cuanto a la hipótesis, consideramos que a partir del análisis del diseño del retablo de Alonso Ximenez de Espinosa de 1594, podemos señalar que el estilo del retablo en Huancavelica a finales del siglo XVI, presentó la misma influencia estilística que los retablos contemporáneos de otras regiones del virreinato del Perú. Con lo cual, se brinda el punto de partida para el estudio de la evolución del retablo en la región de Huancavelica. Además, de evidenciar el importante desarrollo retablístico de la región, que no ha sido investigada por falta de información sobre retablos del siglo XVI y XVII.

La metodología que se empleó en el presente trabajo de investigación es el método histórico crítico, el cual nos permite revisar la historiografía sobre el estilo



artístico del retablo de finales del siglo XVI del virreinato del Perú, información que servirá para contextualizar los datos obtenidos de los protocolos notariales del Archivo Histórico de Huancavelica (A.H.H.). Así mismo, se realizó la transcripción paleográfica de los protocolos notariales relacionados con los retablos de Huancavelica de finales del siglo XVI y el primer tercio del siglo XVII. Mientras que, para la identificación del estilo artístico, se procedió a realizar analogías entre los elementos arquitectónicos y ornamentales de los retablos de finales del siglo XVI del virreinato del Perú con el retablo de Huancavelica de 1594.

La presente tesis, es importante porque introduce a la historia del arte del Perú, el primer análisis estilístico de un retablo de Huancavelica de finales del siglo XVI, con el cual se incrementa el número de regiones que cuentan con información sobre la arquitectura, ornamentación, imaginería y datos del autor de un retablo de dicho siglo. Asimismo, presenta fuentes primarias e información que evidencian el desarrollo retablístico y artístico de la región de Huancavelica de finales del siglo XVI y el primer tercio del XVII, lo que permite llenar el vacío de información de casi dos siglos que presenta esta región, además de motivar mayores investigaciones sobre el tema.

La investigación, se encuentra dividida en cuatro capítulos, el primer capítulo contextualiza la influencia de los estilos artísticos que llegaron al virreinato del Perú en el siglo XVI, señalando brevemente los estilos identificados por los investigadores, así como el debate para determinar la cronología y predominancia de un estilo artístico en las diferentes manifestaciones artísticas. El segundo capítulo se centra en el conocimiento del retablo del virreinato del Perú del siglo XVI, para lo cual procedemos a señalar sus características, producción y maestros de oficios encargado de su ejecución, presentando al final un listado de retablos con elementos artísticos que los investigadores han reconocido como de estilo renacentista y manierista.

El tercer capítulo, contextualiza el desarrollo artístico de Huancavelica, evidenciando los pocos estudios que se tiene sobre ella, asimismo, señala la importancia del Archivo Histórico de Huancavelica (A.H.H.) y presenta fuentes primarias inéditas que contribuyen con el conocimiento del desarrollo artístico de Huancavelica en el primer tercio del siglo XVII. Finalmente, el cuarto capítulo

analiza el diseño del retablo para el altar mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo, registrado en el concierto notarial de 1594, del escribano público Francisco de Bascones, del Archivo Histórico de Huancavelica; procediendo a brindar información sobre el maestro de arquitectura Alonso Ximenez de Espinosa, y señalar los elementos arquitectónicos y ornamentales en común entre el retablo de Huancavelica y los retablos contemporáneos del virreinato del Perú, para al final señalar el estilo artístico que presentó el retablo de Huancavelica a finales del siglo XVI.

La presente tesis, no hubiera sido posible sin el apoyo de varias personas que de diferente manera contribuyeron en su realización, por tal motivo quiero agradecer a la Lic. Victoria Contreras Lacho, ex directora de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Huancavelica, por permitirnos realizar la investigación en el Archivo Histórico de Huancavelica el año 2010, y siempre mostrar interés por promover la importancia de este archivo; asimismo, al padre Elías Hernández Martínez, quien no dudó en compartir sus investigaciones sobre el Archivo Histórico de Huancavelica y consejos para continuar con la investigación; a los profesores de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y en particular a mi asesor, el Dr. Ricardo Estabridis Cárdenas, quien sin su orientación este trabajo no hubiera podido desarrollarse de la misma manera.

Asimismo, mencionar a mis amistades por su constante ánimo. Finalmente, agradecer a mis padres, quienes incondicionalmente me han brindado su apoyo, y son mi principal fuente de motivación para culminar el presente trabajo de investigación.

# **CAPITULO I**

## **EL ESTILO ARTÍSTICO EN EL VIRREINATO DEL PERÚ DEL SIGLO XVI**

### **1.1 El estilo artístico en Europa del siglo XVI**

Abordar el arte del siglo XVI en Europa, es una tarea bastante compleja debido a que no se ha llegado a un consenso definitivo, que permita entender de manera uniforme la producción artística de este periodo. Recién en el siglo XX, los investigadores concuerdan que el arte que se desarrolló en Europa del siglo XVI, tuvo como estilos más representativos el Renacimiento (Alto Renacimiento de 1500 a 1520) y el Manierismo (1520 a 1600). Este último estilo, como resultado de una revaloración del término manera, que llevó a varios investigadores a proponer clasificaciones y temporalidades, que permitieron considerarlo como un estilo independiente del Renacimiento y Barroco (VILA DA VILA, 2005) en la cronología del arte de Europa.

El debate que los investigadores tenían sobre el estilo de la producción artística de Europa del siglo XVI, los llevó a señalar a algunas obras del mismo periodo, como renacentista o manierista. Situación que también afectó a la producción literaria de la época, tal como manifiesta Gustav René Hocke, al señalar que “Mucho de los que nosotros denominamos Manierismo aparece en los libros bajo el nombre de “Barroco”; pero en torno a esa palabra ha surgido tal confusión que más vale dejarla a un lado”. (HOCKE, 1961:17).

Se puede considerar como una de las principales causas, para la confusión en la definición del estilo manierista, el paralelismo de varios estilos en el siglo XVI; al respecto, Arnold Hauser señala que:

La peor confusión en la consideración histórica del manierismo se debe al hecho de que – a consecuencia de la simultaneidad del Renacimiento, manierismo y barroco en determinadas fases del desenvolvimiento – artistas cuya característica manierista es indudable se incluyan unas

veces en uno y otras veces en otro de los estilos que durante el periodo coexisten y se entrecruza. Un examen más detenido pone, sin embargo, de manifiesto que la divergencia de estos artistas respecto a los representantes auténticos del Renacimiento o del barroco es mayor que la que los separa de otros manieristas, con los cuales se hallan unidos no sólo por contactos externos, sino también por tendencias espirituales comunes. (HAUSER, 1971:49 – 50).

Arnold Hauser (HAUSER, 1971) expresa que, a pesar que es difícil delimitar las características del manierismo, es necesario señalarlas para su estudio, debiéndose establecer los elementos unitarios de este estilo. Asimismo, indica que este estilo, es la primera manifestación artística occidental, que de manera consciente se aleja del naturalismo, optando por deformar las formas, como voluntad de expresión, confluyendo en su creación tanto elementos naturales como antinaturales.

Por su parte, José Chichizola de Bernardi (CHICHIZOLA, 1983), también señala lo difícil que es tipificar las características del manierismo:

Mucho ha sido interpretado, se ha hablado y se ha escrito sobre el Manierismo, y lo peor es que cuando se quiere serenamente tipificar las características de este arte que ya no es renacentista, o por lo menos “clásico”, ni tampoco reúne condiciones para tratarlo ya como barroco, nos vemos hoy, en 1975, con problemas muy serios aún sin resolver. (CHICHIZOLA, 1983:27).

Un punto concordante, entre los investigadores que abordan el estilo manierista, es que surgió en Italia, y tuvo un periodo de influencia entre 1520 a 1600, cuando Roma era el centro político y cultural de Europa. Sus primeras manifestaciones están presentes en las obras tardías de los artistas renacentistas, Rafael y Miguel Ángel; este último, de acuerdo a Gustav Hocke, repercutirá en la manera de toda una joven generación de artistas (HOCKE, 1961).

De acuerdo a Francisco Stastny (STASTNY, 1981), los investigadores que abordan el estilo manierista, han identificado diferentes etapas o momentos, como:

El inicial, que tuvo una fuerte tendencia experimental, anticlásica, y que se desarrolló en gran parte en Florencia. La manera propiamente dicha, que ocupó el segundo tercio del siglo y que implicó una reconciliación operativa con los cánones clásicos del alto Renacimiento. Y finalmente el periodo tardío, que hasta los últimos años del siglo repitió fórmulas de la manera, pero con una nerviosidad cada vez mayor y con una mayor amplitud (STASTNY, 1981:19).

Asimismo, Francisco Stastny (STASTNY, 1981) considera que el arte desarrollado para finales de la cuarta década del siglo XVI, fue lo que propiamente se reconoció como *maniera* por los antiguos teóricos del arte; aunque, para Sydney Joseph Freedberg, era la “alta manera”. Este arte, presentaba una profunda conciencia de la expresión estética, lo que conllevó a que la *grazia* y la elegancia artificial, sean los elementos principales de la composición de las figuras. Asimismo, la composición de los cuadros, comprendía un juego de profundidades por superposición de estratos; y la representación religiosa, era preciosista y simbólica, dirigido principalmente para espectadores sumamente cultos.

La “alta manera”, no fue la única forma de representación en dicho periodo, sino también, se desarrollaron simultáneamente en Italia, “otros experimentos que corrieron paralelos al auge de la *maniera*” (STASTNY, 1981:21). Los cuales fueron influenciados por las disposiciones religiosas emitidas por el Concilio de Trento (1545 – 1563), que tenía por finalidad, que las imágenes de Cristo, la Virgen María y los Santos, sean representadas lo más natural posible, con sus respectivos atributos que permitan reconocerlas, evitando así errores dogmáticos; a fin de convertirse en instrumentos para la difusión de la fe. Lo cual promovió el surgimiento de variantes paralelas del manierismo (STASTNY, 1981), como la contra-maniera y anti-maniera, donde se encuentran imágenes religiosas conforme a las disposiciones del Concilio de Trento.

Francisco Stastny, señala que las características de la contra-maniera se encuentran en:

el Juicio y en la Capilla Paolina de Miguel Ángel, donde, conmovido por una nueva crisis religiosa, el genial florentino se alejó intencionalmente del concepto de la *grazia*, para crear una humanidad sufriente y composiciones de lectura clara. Desde entonces se hizo cada vez más

apremiante la doctrina de que el arte debe ilustrar los contenidos religiosos y ser fácilmente inteligible (STASTNY, 1981:21)

La característica principal de la contra-maniera, es el uso de las imágenes con composiciones claras para el entendimiento de la doctrina religiosa. En cambio, la anti-maniera, se caracteriza no sólo por brindar una lectura clara de la imagen, sino también, por presentar un estilo religioso que promueve los nuevos principios de la Iglesia, que gusta al simple hombre del pueblo (STASTNY, 1981). Lo cual significó, una ruptura con todas las manifestaciones señaladas previamente, debido a que el arte y su composición, ya no estaban dirigidas al gusto de la élite, sino al del pueblo, con un fin evangelizador que exalta la religión.

En razón a lo expuesto, se entiende que entre 1520 a 1600, el estilo artístico predominante en Europa fue el estilo manierista:

Durante los setenta u ochenta años que siguen a la muerte de Rafael, el manierismo es el estilo dominante en el arte. Y aun cuando durante este periodo hay fenómenos artísticos que tienen poco o nada que ver con el manierismo, no son, sin embargo, muy numerosos. Hablar del manierismo como del estilo artístico predominante en la época está tanto más justificado cuanto que no hay en ella casi ningún artista importante o progresivo que no sufra el influjo del movimiento manierista, de su problema cultural o del cambio de gusto implícito en él. (HAUSER, 1971:50).

## **1.2 Difusión del arte europeo en el virreinato Perú en el siglo XVI**

Los primeros años que siguen a la llegada de los españoles en 1532, significaron un largo periodo de luchas por el dominio del territorio y ordenamiento social entre los mismos conquistadores. Los primeros maestros de oficios que llegaron a América con los conquistadores, no desarrollaron obras de arte hasta después de mediados del siglo XVI. Según Emilio Harth-terré:

los primeros años de la conquista, muchos maestros de oficio, acompañaron a los capitanes conquistadores y empuñaron la tizona y el arcabuz, cuando lo reclamaban los acontecimientos (...) En papeles del siglo XVI he exhumado el nombre de muchos artesanos que estuvieron en la fundación de ciudades como Lima, Cuzco o Arequipa

y que luego trabajaron en obras de importancia y de primera necesidad urbana desde los primeros años. (HARTH-TERRÉ, 1945:6).

La labor de los primeros maestros, estuvo principalmente orientada al apoyo del crecimiento y ordenamiento de las ciudades, las cuales fueron fundadas a los pocos años de la llegada de los españoles. Entre las cuales podemos mencionar, a la Ciudad de los Reyes, fundada el 18 de enero de 1535 y las que se mencionan a continuación:

San Miguel, Jauja, Cuzco y Quito; ahora se suceden las de Lima, Trujillo (5 de marzo de 1536), Chachapoyas (1538), Huánuco (1539), Chuquisaca (1539), Arequipa (1540) y Santiago del Nuevo Extremo (1541). Ahora bien, la ciudad había de ser el núcleo de la acción civilizadora de España y el centro de donde había de irradiar a las regiones próximas todos los beneficios de la cultura importada. (PORRAS BARRENECHEA, VARGAS UGARTE, et al., 1986:141).

Este crecimiento exponencial de las ciudades, promovió que los primeros maestros realicen actividades como “fijar las dimensiones de los ladrillos y de los adobes; el precio de cal y las medidas de la fanega para su venta (...) organizar las canteras, después buscar los lugares apropiados para extraer las piedras de cal o la de yeso: cuidar de los árboles de leña para los hornos”. (HARTH-TERRÉ, 1945:22). Actividades que, promovieron la conformación de talleres de maestros canteros, de albañilería y otros oficios, que cubrió la necesidad primaria, de apoyar el crecimiento de las ciudades.

En los primeros años del virreinato del Perú, la ornamentación de las iglesias no era realizada por los maestros artesanos residentes, o al menos no se cuenta con evidencias que demuestre lo contrario. Por ello, varios investigadores consideraron que los primeros maestros que llegaron al virreinato del Perú, no tuvieron la técnica suficiente para ejecutar obras, lo que motivó a que estas sean adquiridas desde Europa.

Emilio Harth-terré, discrepa sobre la falta de técnica de estos primeros maestros artesanos, al señalar que:

muchos artífices que trabajaron en nuestro continente, eran individuos con escuela de arte en España y que vinieron a América – previo el expediente en la Casa de la Contratación de Sevilla – a trabajar con sus conocimientos, en las imponentes obras que erigían las autoridades civiles y las comunidades religiosas (HARTH-TERRÉ, 1945: 7).

Con lo cual, sustenta que la falta de obras significativas de este periodo, no era por la falta de técnica de los maestros, sino, por la situación social y el contexto histórico, que orientó a priorizar las obras para el crecimiento de las ciudades, y de las necesidades de los residentes.

Las obras que llegaron desde Europa, tenían como punto de salida el puerto de Sevilla, que para el siglo XVI, se convirtió en el punto central de comunicación entre el Viejo Continente y América; así como, el centro comercial y cultura, donde confluían los estilos artísticos de los artistas locales, y de los artistas de los países colindantes de España. Por ello, Sevilla era considerado como la puerta de salida de este estilo artístico de Europa hacia el nuevo continente.

Los registros de embarques, detallan las diferentes obras que llegaron como parte del comercio artístico:

En múltiples ocasiones llegaron retablos, esculturas, lienzos encargados por entidades eclesiásticas o seculares, y en gran cantidad libros de devoción ilustrados, así como buen número de grabados para uso de los talleres artísticos. De todo ello hemos encontrado abundantes datos en los registros de embarques conservados en el Archivo General de Indias, sobre todo en los años de 1600 a 1650. (BERNALES BALLESTEROS, 1978: 8).

Los libros y grabados, con el amplio repertorio iconográfico, fueron también otro medio de difusión del arte europeo en el nuevo continente. Debido a que, sirvieron como modelos para las esculturas, pinturas, ornamentación y arquitectura de las obras que realizaron los maestros artesanos del virreinato del Perú. Uno de los tratados más representativos, es el tratado de arquitectura de Serlio y el de Vignola. publicado en 1562. Sobre el Tratado de Serlio, Ricardo



Estabridis señala, que introdujo el manierismo ornamental al virreinato del Perú (ESTABRIDIS, 2002).

Para mediados del siglo XVI, se aprecia un incremento en la producción artística local, directamente beneficiado por el término de las guerras civiles en 1554 (KUSUNOKI, 2016). En el último tercio del siglo XVI, la presencia de los artistas italianos: Bernado Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro, en el virreinato del Perú; benefició la difusión del estilo manierista en el nuevo continente (GJURINOVIC, 2014).

### **1.3 El estilo artístico en el virreinato del Perú en el siglo XVI**

El estudio del arte del virreinato del Perú del siglo XVI, es un campo con pocos trabajos de investigación, principalmente por la falta de obras de este periodo. Así también, es de escasa la información sobre la producción artística registrada en los Protocolos Notariales del Siglo XVI.

Por varios años, y en paralelismo con la cronología del arte europeo, los investigadores consideraron que la producción artística del Virreinato del Perú del siglo XVI, estuvo influenciada por el estilo renacentista; encontrando también, elementos artísticos reconocidos como *“herreriano”*, *“a la romana”*, *“Protobarroco”*, entre otros. Para el caso particular de la arquitectura, el análisis estilístico fue abordada de diferente manera, según cada investigador; por ejemplo:

Lo que Wethey pretendió hacer consistía en estudiar los monumentos localizados en cada región geográfica del Perú, pero siguiendo el orden secuencial de los estilos arquitectónicos europeos. Comenzó por trazar a grandes rasgos el devenir histórico de los estilos en la arquitectura europea: el gótico tardío español de Salamanca y Segovia, el mudéjar, el renacimiento y sus versiones españolas del plateresco y el herreriano, el barraco y su especificación española del churrigueresco, y el rococó (...) los estilos fundamentales: el renacimiento y el barroco, considerados por Wethey como períodos estilísticos de la historia del arte, y como tales asumidos en su propia obra. Sobre este dualismo estilístico de base: el renacimiento extendido desde 1.500 hasta 1.610, y el barroco extendido desde 1.600 hasta 1.700 (SAN CRISTÓBAL, 1993a: 161).

A partir de la revaloración del manierismo, la cronología del arte europeo fue modificada, a fin de incluir el periodo de influencia de este estilo, entre 1520 a 1600, principalmente para el arte italiano. Dicha modificación, también afectó la cronología de la historia del arte del Perú, como se aprecia a continuación:

La primera clasificación de los periodos de la arquitectura virreinal limeña propuesta por Bernales Ballesteros no incluía la etapa manierista; y sólo después de la tesis doctoral de Chichizola, el mismo Bernales suplantó su indefinible período protobarroco por el manierismo. (SAN CRISTÓBAL, 1993a: 168).

En relación a la cronología de la historia del arte del virreinato del Perú, la llegada de los pintores italianos: hermano jesuita Bernardo Bitti (1575), Mateo Pérez de Alesio (1588) y Angelino Medoro (1599), marca el periodo de influencia de este estilo manierista en el virreinato del Perú (ESTABRIDIS, 2002). Sin embargo, la periodificación que se realiza sobre este estilo, va a presentar diferentes años de influencia, según la manifestación artística.

En la pintura, la influencia del manierismo comprendió los años entre 1575 a 1620, delimitados por la llegada de Bernardo Bitti y el retorno de Angelino Medoro a España. Aunque, según José Chichizola considera que, el periodo de influencia pudo extenderse hasta 1640, en razón a que los *“discípulos de unos y otros están activos en la ciudad virreinal hasta más o menos 1640, podemos alargar hasta esta fecha ese periodo de claro lenguaje manierista.”* (CHICHIZOLA, 1983:163).

Para la escultura, el periodo de influencia de este estilo, estuvo comprendido entre 1580 hasta 1610; encontrando en Lima tres corrientes artísticas: la italiana, castellana e hispalense y para las regiones se suma el aporte local. (CHUQUIRAY, 2018). En cambio, la arquitectura, no presenta un periodo de influencia determinado para el estilo manierista, debido a que, los investigadores tienen diferentes posturas sobre el estilo artístico de la arquitectura para el siglo XVI.

José Correa y José de Mesa, señalan que “En las últimas décadas del siglo XVI se extiende el manierismo en la arquitectura peruana, especialmente en

Lima y otras ciudades de la costa” (CORREA y DE MESA, 2005), mientras que José Chichizola De Bernardi (CHICHIZOLA, 1983) considera que la influencia manierista en la arquitectura del virreinato del Perú, se desarrolló en el siglo XVII, mientras que para mediados del siglo XVI:

las construcciones limeñas que siguieron realizándose no respondieron a la aceptación de un solo estilo, encontrándose formas arquitectónicas muy breves y tardías del gótico y del mudéjar, con primeras manifestaciones renacentistas. (CHICHIZOLA, 1983: 84).

Por su parte Antonio San Cristóbal (SAN CRISTÓBAL, 1993a), aclara que a diferencia de la pintura que tuvo representantes del manierismo, en la arquitectura no se ha encontrado ningún alarife manierista en Lima, como si hubo para los pintores, por ello señala que:

La secuencia de los estilos en la arquitectura europea: renacimiento, manierismo y barroco, no determinó paralelamente la evolución de la arquitectura virreinal limeña o la peruana en general, por la inexistencia en ellas de una etapa intermedia manierista” (SAN CRISTÓBAL, 1993a: 168).

En ese sentido, Antonio San Cristóbal, no considera para la arquitectura del siglo XVI del virreinato del Perú, una etapa intermedia de estilo manierista, sino considera que:

El primer período de la arquitectura virreinal peruana duraría desde el comienzo de las construcciones definitivas del siglo XVI hasta aproximadamente 1630 según los casos. Estuvo dominado este ciclo por los esquemas renacentistas para las portadas; y recibió aportes muy significativos del último gótico español consistente en las bóvedas vaídas de crucería, y del mudéjar para las armaduras de madera con tres o cinco paños además de ciertos ornamentos como el alfiz y los arcos trilobulados. (...) se extendió este período renacentista-gótico-mudéjar por todo el territorio del Virreinato del Perú; (SAN CRISTÓBAL, 1993a: 173).

En razón a lo expuesto, el estilo artístico de la arquitectura en el virreinato del Perú del siglo XVI, no cuenta con el consenso de los investigadores para señalar un periodo de influencia ni un solo estilo predominante; debido a que, de

acuerdo a la postura del investigador se señala la influencia del estilo manierista, renacentista u otros, con menor representatividad, como el gótico y mudéjar.

Por otro lado, es pertinente mencionar que, las estampas y grabados que llegaron al virreinato del Perú, no sólo presentaron y difundieron el estilo manierista, sino también elementos renacentistas y góticos (ESTABRIDIS, 2002), así como variantes del manierismo provenientes de Flandes y Alemania (MUÑOZ, 2005).

En atención a lo expuesto, podemos concluir que el estilo que predominó en el virreinato del Perú del siglo XVI, entre 1575 hasta mediados del siglo XVII, tuvo una remarcada influencia del estilo manierista para la pintura y escultura; mientras que en la arquitectura, existen diferentes posturas que las consideran con influencia renacentista o manierista, con evidencias del gótico y mudéjar.

Para culminar, procedemos a señalar los elementos artísticos que caracterizan el estilo manierista, en cada una de las manifestaciones artísticas; precisando en el caso de la arquitectura, las características que los investigadores consideraron como reflejo del estilo renacentista y manierista.

Para la pintura, Francisco Stastny señala que:

El estilo que Bitti llevó a América estuvo claramente delimitado por las preocupaciones de la contra-maniera. Las figuras están siempre colocadas frontalmente o en pleno perfil; predomina un arreglo simétrico; la atención es concentrada en un contenido religioso fácilmente inteligible; el espacio es tratado con timidez. Aunque muestra preferencias por un “canon” alargado, no usa sino muy excepcionalmente un tímido movimiento serpentinato y los personajes religiosos están “honestamente” cubiertos con amplios drapeados de pliegues acartonados. (STASTNY, 1981:310-32).

De la misma manera, Pedro Gjurinovic Canevaro (GJURINOVIC, 2014) encuentra en las obras de Bitti, el verticalismo y alargamiento de las figuras, con posturas elegantes y angulosos pliegues en sus ropas, y el movimiento del pelo descubierto que cae sobre los hombros.

La escultura, también considera como su máximo representante a Bernardo Bitti, con sus figuras de postura artificial, rostros estilizados y vestiduras

acartonadas (CHUQUIRAY, 2018); en los relieves, con influencia italiana, también encontramos características similares, como es en el caso de los relieves de San Miguel y San Felipe, de la capilla de San José de la Catedral de Lima, que presentan:

el cuerpo (en forzado movimiento) gira sobre sí mismo, postura que se encuentra relacionada a la figura serpentinata de aire manierista, aunque se mantiene sobre el plano de la tabla, lo que confiere una forzada frontalidad a la imagen(...) Destaca la anatomía pronunciada de las piernas y torso del personaje.(CHUQUIRAY, 2018: 74).

En ese sentido, encontramos que la pintura y escultura de influencia manierista, presentan características similares en la representación, caracterizadas por canon elongado de la figura humana, posturas inestables, contorsión del cuerpo, entre otros.

En la arquitectura, José Correa y José de Mesa (CORREA y DE MESA, 2005), señalan que, antes de los edificios y después de la pintura, el manierismo se presentó en el retablo, como:

una renovación en los fustes de columnas, con una profusa serie de variantes, como son la cartonería, entorchados, puntas de diamante, estrías intercaladas con machihembrado, grutescos a “chandelier”, esculturas de cabezas o fruteros y otras muchas variantes. También es característico la división de las rupturas en los frontones, así como la descolocación de los elementos de sus lugares en la composición clásica de las órdenes y su decoración. (CORREA y DE MESA, 2005: 215).

La postura renacentista en la arquitectura, la encontramos en el trabajo de investigación de Antonio San Cristóbal (SAN CRISTÓBAL, 1993a), sobre la portadas renacentistas religiosas y civiles del virreinato del Perú, que presentan la continuidad vertical de los ejes de soporte (columnas) entre los cuerpos de la portada.

En las portadas renacentistas de dos cuerpos, los ejes de soportes forman siempre líneas quebradas, pues el segundo cuerpo tiene uniformemente menor anchura que el primero. Las portadas peruanas antes mencionadas, representantes de las distintas escuelas, preservaron siempre invariablemente la integridad del esquema cuadrícula pues sus variados diseños son modalidades específicas

diferenciadas dentro del esquema común de la cuadrícula regular en sus diversas versiones, sea la cuadrícula completa con tres calles en los dos cuerpos, sea la cuadrícula incompleta con una sola calle central en el segundo cuerpo, pero de la misma anchura que la calle del primer cuerpo (SAN CRISTÓBAL, 1993a: 180).

Cabe señalar que, a pesar que el retablo es entendido como una obra arquitectónica, no lo detallamos en el presente capítulo, debido a que será abordado más adelante, a partir del análisis realizado por los investigadores del retablo del siglo XVI del virreinato del Perú.

## CAPITULO II

### EL RETABLO EN EL VIRREINATO DEL PERU A FINALES DEL SIGLO XVI

#### 2.1 Alcances del concepto y tipología del retablo

El término retablo, de acuerdo a la Real Academia de la Lengua Española (2019) es una estructura de piedra, madera u otro material, que cubre el muro situado detrás del altar mayor de la iglesia, compuesto por obras escultóricas o pictóricas de motivos religiosos. Dicho concepto, no llega a reflejar la esencia religioso artística de esta obra, que se constituye como pieza importante para la exaltación de la fe y desarrollo del acto litúrgico en las iglesias. Asimismo, fue utilizada como un instrumento de evangelización, que promueve el conocimiento de la religión católica a través del repertorio iconográfico y escenas religiosas que contiene. Por ello, Jesús Palomero Páramo considera que el retablo es:

una de las invenciones estéticas más sugestivas, bellas y dúctiles con que ha contado la Iglesia católica para enseñar y persuadir al fiel, y como tal instrumento pedagógico tiene la misión de narrar a través de imágenes plásticas y visuales los principales acontecimientos, misterios y episodios del Cristianismo. (PALOMERO, 1989: 52).

La estructura del retablo, así como su ornamentación e imagerie, responden a las necesidades de devoción y culto de los religiosos y feligreses; por ello, no podemos señalar la existencia de un solo modelo de retablo. Ante tal variedad, los investigadores han establecido tipologías para su mejor estudio, entre los cuales podemos mencionar la división tipológica realizada por Jesús Palomero Páramo (PALOMERO, 1989), quien considera como características para su clasificación: la ubicación del retablo en el templo, la forma de su planta, finalidad, iconografía y estructura orgánica.

De acuerdo a la ubicación del retablo, se puede establecer dos tipos de retablos, “**mayor** si se levanta en el presbiterio, o **colateral**, si se asienta en cualquiera de las capillas laterales o adyacentes de la iglesia” (PALOMERO,

1989:65). El retablo mayor, presenta una estructura compuesta conformada principalmente por tres cuerpos y de tres a nueve calles, su construcción es subvencionada por la institución, y su iconografía e imaginería reflejan la vida de Cristo o de la Virgen María. En cambio, el retablo colateral, se conforma por una estructura que no sobrepasa los dos cuerpos y tres calles, los motivos que contiene están relacionados con el interés de los donantes, reflejando la exaltación de sus santos patronos o advocaciones particulares (PALOMERO, 1989).

En relación a la tipología de la planta del retablo, Jesús Palomero Páramo (PALOMERO, 1989) identifica sólo dos tipos, el *lineal u ochavada*, los cuales fueron utilizados indiferentemente en el retablo mayor como en el retablo lateral. Asimismo, señala sobre esta tipología, que estaba sujeta a la arquitectura del presbiterio o capilla donde se construye el retablo, y en caso de ser un espacio poligonal se optaba por la planta ochavada. El autor también identifica dos tipos de retablos en razón a su iconografía, el *retablo rosario*, utilizado por los feligreses para rezar el rosario mientras contemplan los relieves de los misterios gozosos, gloriosos y dolorosos, y el *retablo apocalíptico*, que mediante escenas narra las visiones del apocalipsis de San Juan.

Un mayor número de tipos de retablos es identificado por Jesús Palomero Páramo (PALOMERO, 1989) en razón a la finalidad y estructura arquitectónica del retablo. Por la finalidad, el autor indica la presencia del: retablo sacramental, retablo-custodio, retablo comulgatorio, retablo relicario y el retablo sepulcro. Mientras que, por la estructura arquitectónica, identifica al: retablo tríptico, retablo tabernáculo, retablo crucifijo, cuadro y relieve de altar (que derivan del retablo tabernáculo), retablo escenario, retablo ilusionista y el retablo portada.

Por su parte, Juan José Martín González (MARTÍN GONZÁLES, 1993) propone dos tipologías para el estudio del retablo, el primero se basa en la tipología formal, que comprende:

- El retablo-hornacina, en razón a la sensación de hornacina obtenida por la planta ochavada de cinco lados.
- El retablo-bifronte, por presentar dos caras contrapuestas en un mismo retablo, siendo la orientada a los feligreses la más suntuosa.



- El retablo-fingido, posible solución ante la falta de recursos para la construcción de retablos, debido a que es la imagen del retablo pintado sobre una pared.
- El baldaquino, que para Martín González (1993), corresponde tanto a una tipología formal y funcional. Formal por su típica estructura exenta con columnas, y funcional, por su función como sagrario o tabernáculo al presentar la eucarística, asimismo, era usado para la veneración de una imagen.
- El medio baldaquino, es similar al baldaquino pero cortado a la mitad, pegado a la pared, utilizando columnas gigantes a los extremos.

El segundo tipo de retablo, es clasificado por el autor a partir de su *tipología funcional*, que comprende:

- El retablo eucarístico, identificado por su función predominantemente eucarística, para lo cual el autor pone como ejemplo el retablo mayor de la iglesia de San Esteban de Salamanca.
- El retablo-Cristo Yacente, por la presencia del cuerpo de Cristo en el retablo o por su colocación en el banco del retablo. Incluyendo una gruta con la imagen de la Dolorosa atravesada por siete espadas.
- El retablo-camerín, cuenta con una habitación detrás de la imagen donde se coloca los exvotos<sup>1</sup> ofrecidos por los fieles.
- El retablo-tramoya, responde a la ceremonia de mostrar el Santísimo con discreción y sigilo, para lo cual utilizaban puertas o cuadros que lo cubran. Señalando como ejemplo el autor el retablo mayor del Colegio del Patriarca, donde para apreciar el Crucifijo debía descender la pintura que lo cubre.
- El retablo-rosario, presenta la misma función de acompañar el rezo del rosario, que señala Jesús Palomero Páramos.
- El retablo-relicario, suele presentar una forma de armario, que tiene por finalidad la custodia de reliquias.
- El retablo-sepulcro, utilizado principalmente para el sepulcro de patronos.

---

<sup>1</sup> El exvoto, es una ofrenda que se realiza a la divinidad por el cumplimiento de una promesa o agradecimiento por el favor recibido, el cual generalmente consiste en un objeto que se cuelga en la pared o en el techo de una iglesia.

- El retablo vitrina, por los retablos que utilizan el vidrio para proteger las imágenes del polvo y humo de las velas, principalmente a las imágenes de vestir.
- El retablo-cuadro, es constituido a base de una pintura o relieve de gran tamaño.
- El retablo-soporte de pinturas, se caracteriza por tener una estructura que permita montar pinturas en ella.
- El retablo de arco de triunfo, por presentar una arquería sustentada en pilastras, como el retablo mayor de San Juan Bautista de la iglesia de la Anunciación de Sevilla.

Es así como, la división tipológica realizada por Jesús Palomero Páramo y Juan Martín González, evidencian la importancia del retablo y sus diferentes usos dentro de la práctica religiosa y difusión de la fe católica. Así como, exponen la maestría de los artistas que ejecutaron los diferentes tipos de retablo, como respuesta a las necesidades de los religiosos y feligreses.

Después de haber brindado este primer alcance sobre el concepto y tipología del retablo, consideramos oportuno incluir los datos señalados sobre los retablos del siglo XVI, que Jesús Palomero y Martín Gonzáles exponen, debido a que sirven como referente para comprender el desarrollo del retablo en el Virreinato del Perú a finales del siglo XVI, y explicar algunos conceptos utilizados por investigadores que analizan los retablos de este periodo.

Jesús Palomero Páramo (PALOMERO, 1989) propone una cronología para el retablo Sevillano de mediados del siglo XVI hasta el primer tercio del siglo XVII, donde evidencia el uso y desuso de ciertos elementos artísticos conforme al año de construcción del retablo, brindándonos de esa manera una idea de evolución artística de esta obra. Para ello, precisa primero que el periodo comprendido como Renacimiento, para el retablo Sevillano, abarca los años de 1540 a 1629<sup>2</sup>, y luego, establece tres fases para dicho periodo: Plateresco (1540 – 1580), romanista (1581 – 1600) y purista (1601 – 1629). Sobre las cuales, procedemos

---

<sup>2</sup> El margen cronológico del Renacimiento que establece Jesús Palomero Páramo, es sólo para los retablos sevillanos, el cual no sigue la cronología de la historia del arte, que para los años que propone en las otras manifestaciones artísticas se evidenciaba la influencia del estilo manierista que tuvo influencia entre 1520 a 1600.

a destacar los elementos artísticos que reflejen la diferencia del paso de una fase a otra:

- El retablo plateresco (1540 – 1580), encierra los motivos iconográficos en recuadros, subdividiendo y articulando la superficie. Utiliza balaustres, frisos decorativos con grutescos y en el ático utiliza flameros, niños o linternas.
- El retablo romanista (1581 – 1600), prescinde de grutescos y fustes retallados. Utiliza las columnas estriadas “a las que somete a un módulo clásico extraído de los preceptistas italianos del Manierismo, singularmente Serlio y Palladio; rompe los frontones e incorpora en el retablo un sentido de profundidad a través de las cajas y hornacinas” (PALOMERO, 1989:61). Y presenta tres tipos de composiciones para el juego de calles y entrecalles, que determina la presencia o exclusión de hornacinas e imágenes.
- El retablo purista (1601 – 1609), se caracteriza por presentar rigidez en su diseño arquitectónico y la armonía geométrica de líneas.

Mientras que, Juan Martín Gonzáles nos indica que, para mediados del siglo XVI la estructura que se impuso en el retablo fue la “simplificación a dos cuerpos, más un ático, además de la correspondencia vertical de calles y entrecalles. Este dispositivo se mantuvo a lo largo de la primera mitad del siglo XVII” (MARTÍN GONZÁLES, 1993:14). Con lo cual, nos sugiere que los retablos trabajados en ese periodo, presentaron una composición de dos cuerpos y un ático, tal como se refleja en la composiciones arquitectónicas de los retablos limeños que describe Emilio Harth-terré y Alberto Márquez Abanto ( HARTH-TERRÉ y MÁRQUEZ, 1959).

## **2.2 El comercio artístico y la presencia del retablo en el Virreinato del Perú en el siglo XVI**

Los primeros años del Virreinato del Perú, estuvieron dedicado a la defensa del territorio, crecimiento y ordenamiento de las ciudades, los maestros que llegaron en esos años “acompañaron a los capitanes conquistadores y empuñaron la tizona y el arcabuz, cuando lo reclamaban los acontecimientos” (HARTH-TERRÉ, 1945: 6) y en otros casos, dedicaron su arte a la construcción de la ciudad y sustentar de los elementos necesarios a la sociedad española

residente. Motivo por el cual, la producción artística se vio postergada hasta un periodo de paz y consolidación, que permitiera a los maestros desarrollar sus oficios y asentar talleres.

A la par del proceso de consolidación del nuevo virreinato, se llevó a cabo la evangelización, lo que obligó a las diferentes órdenes religiosas contar con cuadros, esculturas, retablos y todo tipo de manifestación artística que permitiera o viabilice su enseñanza. Inicialmente, la demanda de estas obras fue cubierta por el comercio artístico proveniente del puerto de Sevilla, mientras que para mediados del siglo XVI se cuenta con fuentes documentales que evidencian la producción local de estas obras.

La producción local de obras de arte religioso, no limitó el comercio artístico proveniente de Sevilla, sino se dio de manera paralela, tal como se evidencia en los *Registros de embarques* de los años de 1545, 1586, 1592, 1593 y 1594, que trajeron “objetos de escultura, pintura, **pequeños retablos de devoción**, libros de tratados de arte o de estampas, así como grabados sueltos y piezas de orfebrería litúrgica” (BERNALES BALLESTEROS, 1982: 873).

A partir de las obras listadas en el *Registro de embarques*, podemos confirmar que los retablos formaron parte del comercio artístico del siglo XVI, el cual comprendió desde pequeños retablos de devoción, hasta retablos de mayor factura, como es el caso del retablo solicitado por los hermanos de la Cofradía Peruana del Rosario de los Dominicos, quienes encargaron en 1582 a Juan Bautista Vásquez el Viejo y a Pedro de Villegas Marmolejo, la construcción de un retablo rosario para que sea enviado a la Ciudad de los Reyes. (PALOMERO, 1989).

Según Jesús Palomero Páramo, hubo cuatro vías mediante las cuales llegaron las obras de arte religioso al virreinato del Perú:

Los regalos donados por la monarquía, los encargos realizados desde América, su traslado en el séquito de un Virrey, Arzobispo o funcionario y el establecimiento entre artistas y particulares de una compañía mercantil de exportación de obras de arte. A estos procedimientos hay que agregar la emigración de artistas formados en Sevilla que, al establecerse en América, divulgan los temas iconográficos y fórmulas compositivas adquiridos durante los años de aprendizaje. (PALOMERO, 1983:430).

De estas cuatro vías, podemos brindar un ejemplo de la adquisición de obras de arte, realizado por artistas asentados en el Virreinato del Perú. Mateo Pérez de Alesio en 1595, adquiere de Francisco López, cincuenta retablos de figuras y personajes que trajo desde España, que para José de Mesa y Teresa Gisbert, significa:

nos habla del maestro como hombre de empresa, en este caso adquiere mercadería que conoce, obras de arte, con el fin de comerciar posteriormente con ellas. Alesio sabe que lo que venía de Europa era poco para abastecer la constante demanda del clero y la nobleza virreinal; por eso Alesio adquiere la mercancía pagando alto precio por ella. Al decir “figuras y personajes”, podemos entender que no se trataba solamente de obras religiosas. Ignoramos destino que dio Alesio a los citados retablos, pero como hemos visto que nuestro pintor era aficionado a comprar modelos de arte; láminas y dibujos, no es raro que de esta compra reservase algunas obras para sí”. (DE MESA y GISBERT, 2005: 28).

Las primeras evidencias que tenemos de retablos realizados en el Virreinato del Perú del siglo XVI, y que en la actualidad existen, la encontramos en la tabla de la Adoración de los Pastores (1558 – 1560)<sup>3</sup>, realizado por el maestro Alonso Gómez, que “afortunadamente se guarda en la Catedral de Lima, y que había labrado para adorno del retablo de la Epifanía de cuya advocación Pizarro era devoto y bajo cuya memoria había fundado la ciudad de Lima” (HARTH-TERRÉ, 1977:24 – 25).

La tabla de la Adoración de los Pastores, formó parte del retablo sepulcro de Francisco Pizarro, el cual durante el transcurso del siglo XVI hasta inicios del siglo XVII, fue desarmado y cambiando de ubicación hasta quedar sólo la parte que se señala. Es por ello que, Emilio Harth-terré ( HARTH-TERRÉ, 1977) manifiesta lo afortunado que es contar en la actualidad con esta obra, debido a que, no sólo retablos, sino que la mayoría de obras de este siglo, han perecido en el transcurso del tiempo por causas naturales, como por el mismo cambio de estilo que motivo su reemplazo total; quedando de esta época poco o nada de

---

<sup>3</sup> Periodo de años que Javier Chuquiray Garabay indica corresponde a la “Tabla de la Adoración de los Pastores”. Ver: CHUQUIRAY, 2018:64.

las manifestaciones artísticas, siendo la única evidencia de su existencia, los protocolos notariales que señalan cuando fueron construidas.

El concierto notarial más antiguo, que registra un retablo del Virreinato del Perú del siglo XVI, según Emilio Harth-terré y Rafael Márquez Abanto, se encuentra en el Protocolo del Escribano D. Juan Padilla del año de 1558, en el folio 745, de la sección Notarial del Archivo Nacional del Perú<sup>4</sup>, sobre el cual señalan los autores:

Propiamente no se trata de todo un retablo aunque por sus señas muestra ser pieza importante de uno, y si no fue ejecutado para alguna Iglesia de Lima, el maestro era vecino de esta ciudad y el trato se hizo aquí por considerarse que en la flamante capital estaba el más adecuado para obra de esta calidad. Se refiere a la ejecución del Sagrario para la Iglesia Mayor de Trujillo (HART-TERRÉ y MÁRQUEZ, 1959:3).

Estos protocolos notariales, que registran la información relacionada a los acuerdos llegados entre el maestro de oficio y los solicitantes para la construcción de un retablo, son la fuente principal para conocer las características de un retablo del siglo XVI, a partir de la visualización de la traza del retablo o de la memoria descriptiva de la obra. Sin embargo, para el caso de la traza de retablos, Emilio Harth-terré menciona que:

Infortunadamente para el estudio de las bellas artes en el Virreinato del Perú, no quedan las trazas de los muchos retablos y portadas que los entalladores, escultores y arquitectos de retablos hicieron acompañando los conciertos. En las investigaciones que venimos practicando desde muchos años atrás no hemos logrado encontrar sino una: la de la Portada Mayor de la Catedral de Lima, que Martínez de Arona acompañara a su memoria para la ejecución de ella y que se conserva en los protocolos de Don Bartolomé de Cívico. (HART-TERRÉ, 1977: 34).

De la misma manera, las memorias descriptivas de las obras, en particular del retablo, no son abundantes, lo cual dificulta la reconstrucción de la historia del arte del siglo XVI del virreinato del Perú.

A partir de lo señalado, podemos concluir que los retablos en el virreinato del Perú del siglo XVI estuvieron conformados por retablos que llegaron a América

---

<sup>4</sup> Actualmente la institución lleva el nombre de Archivo General de la Nación.

como parte del comercio artístico, y por retablos realizados en estas tierras de manera local. Asimismo, evidenciamos la dificultad del estudio de los retablos del siglo XVI, sustentado en la falta de obras de este periodo y en la escasez de información en los conciertos notariales, que permita conocer la estructura o diseño del retablo.

### **2.3 El desarrollo artístico en el virreinato del Perú: el maestro y los gremios**

Al virreinato del Perú llegaron artistas de reconocida trayectoria, con el título de *maestros* del oficio de la: pintura, escultura, arquitectura, cantero, albañil, herrero, platero, entre otros. Así también, llegaron a estas tierras, personajes que se formaron para ser *maestros*, aprobando los exámenes requeridos para ejercer el oficio. Ambos, estuvieron sujetos a las disposiciones impuestas por la Corona Española que les exigía pertenecer a un gremio, previo a la ejecución de su profesión.

La oficialización de los gremios en el Virreinato del Perú fue realizada por el Cabildo, el cual, de acuerdo a la importancia del gremio, aprobaba mediante Ordenanzas los estatutos o constituciones elaboradas por los mismos agremiados (TEMOCHE, 1987). En el Estatuto, se precisaba las funciones, límites y obligaciones de cada oficio, mediante el cual “los artesanos de un oficio trataban de impedir desde su gremio la intromisión de personas de otros oficios en sus quehaceres, defendiendo así sus privilegios y exclusividades” (QUIROZ, 1986:22). Así mismo, se protegían de especialistas no agremiados y extranjeros no españoles que decidieran ejercer el oficio.

Los encargados de verificar que los miembros del gremio cumplieran las Ordenanzas, eran los directivos gremiales conformados por: los Alcaldes, Mayores o Pro-hombres, Oidores y Veedores. Este último cargo de Veedor, era ocupado por un maestro del gremio con experiencia y edad en el oficio, quien se encargaba de inspeccionar los talleres y formaba parte del Jurado Examinador en las pruebas realizadas a los aprendices y oficiales para la certificación de la maestría (TEMOCHE, 1987).

El maestro con certificación del Jurado Examinador, estaba facultado para establecer taller y ejecutar obras, así como recibir aprendices y oficiales<sup>5</sup> que trabajaban bajo sus instrucciones, y con quienes, mediante documento notarial, se establecía el tiempo de su estancia en el taller, los términos de pago, hospedaje, alimentación, ropas y otros datos que consideraron de importancia (TEMOCHE, 1987). A modo de ejemplo, presentamos un documento inédito de 1616 del Archivo Histórico de Huancavelica (A.H.H.), que detalla los derechos y obligaciones de Joan Narvaes Valdelomar, oficial del oficio de cantero y albañil, para trabajar por el periodo de un año en el taller de Hernando de Tapia Salazar, maestro cantero y albañil, residente en Huancavelica; para lo cual solicita que:

el dicho Hernando de Tapia Salazar a de ser obligado de me dar y pagar por el dicho año seiscientos pesos de a ocho reales cada uno pagados por los tercios del dicho año fin de cada quatro meses como sean cumplidos la tercia parte y me a de dar de comer y casa donde este y viva y me a de hacer lavar la ropa blanca que tuviere a su costa y a cuenta de dicho salario me a de dar adelantado un vestido de paño de quito calson ropilla y herreruelo <sup>6</sup> (A.H.H., Escribano Alonso DE CANSINAS, 1616, folio 575).

El documento en mención, además de evidenciarnos el desarrollo artístico de Huancavelica en el siglo XVII, nos provee de datos interesantes de la interacción entre el maestro y el oficial, al señalar el tipo de ropa que se le entregaría al oficial, o la obligación que tenía para lavar la ropa blanca del maestro; datos que consideraron de suma importancia, como para ser considerados parte de los acuerdos que firmaron de su nombre (Fig. 1).

---

<sup>5</sup> Se le reconocía como Oficial, al artesano que ya contaba con conocimientos para ejecutar obras, trabajaba bajo las indicaciones del maestro, y cobran por su trabajo.

<sup>6</sup> El herreruelo o ferreruelo, era una capa semicircular que llegaba a la cintura o hasta la rodilla sin capilla. Y con un cuello estrecho que ribeteaba el borde superior.

Ver: <http://opusincertumhispanicus.blogspot.com/2013/10/el-herreruelo.html>





El panorama presentado hasta el momento, nos señala una actividad artística regulada por el Cabildo y los Gremios; sin embargo, las investigaciones realizadas por Emilio Harth-terré manifiestan una situación diferente, lo que lo llevó a concluir:

todo artesano o artífice capaz de su oficio, que había sido unos años aprendiz u oficial de algún maestro, era de hecho 'maestro'; maestro del oficio que ejercía. Podía en muchos casos ser 'maestro examinado', para lo cual solicitaba el reconocimiento del Cabildo (...) Pero resulta muy poco frecuente encontrar maestros que hayan recurrido a este trámite para obtener una carta de examen y así son, infortunadamente, pocas las cartas que hasta hoy hemos podido registrar; y hasta creemos muy pocos los que anhelaron o intentaron su calificación oficial. (HART-TERRE, 1977:27).

Con lo cual, el autor nos sugiere que a pesar de las regulaciones impulsadas para evitar que fuera de los gremios se atiende la demanda artística, éstas no llegaron a implementarse en su totalidad, debido a las pocas evidencias encontradas por el autor.

En conclusión, podemos señalar que la producción artística en el Virreinato del Perú fue ejecutada por el *maestro*, título utilizado para definir a la persona especialista en su oficio o profesión, que era otorgado de manera oficial por el Jurado Examinador una vez aprobado el examen; sin embargo, esto no limitó la existencia de maestros no examinados, que sin contar con la certificación, ejecutaron obras.

### **2.3.1 Los oficios del maestro del retablo**

Acorde a lo señalado por Rocío Bruquetas Galán, Ana Carrazzón López de Letona y Teresa Gómez Espinosa, en la construcción del retablo participaron varios maestros de diferentes oficios, como: "ensambladores, arquitectos, escultores, entalladores, carpinteros, canteros, herreros, pintores, doradores". (BRUQUETAS, CARRAZZÓN y GÓMEZ, 2003:13), quienes trabajaron paralelamente o intervinieron en cada etapa de la construcción del retablo. Sin embargo, sólo unos cuantos oficios estaban directamente relacionados con la ejecución de retablo, como es el caso de los ensambladores, entalladores y

escultores; quienes tenían la responsabilidad de la construcción y ensamblaje del retablo. Los oficios en mención, tradicionalmente se encontraban dentro del gremio de los carpinteros (BRUQUETAS, CARRAZZÓN y GÓMEZ, 2003).

La función que cumplía cada uno de estos maestros en la construcción del retablo, puede ser explicada de la siguiente manera: el ensamblador, era el único capacitado en la traza arquitectónica, el entallador se encargaba de la talla decorativa de los elementos constructivos del retablo, y el escultor realizaba los relieves e imágenes (BRUQUETAS, CARRAZZÓN y GÓMEZ, 2003). Es así que, cada uno de los oficios aportaba de manera sustancial en la construcción de la estructura del retablo, lo que explica el motivo del porqué la mayoría de documentos notariales, registra a estos maestros como responsables de su construcción. Sin embargo, la actividad de diseñar los retablos o realizar su traza, no sólo fue ejecutada por los maestros ensambladores, como se va a explicar más adelante.

Los protocolos notariales del Virreinato del Perú, señalan como el responsable de la construcción de retablos, al maestro ensamblador o maestro escultor; o maestro con ambos oficios, como fue el caso de Gómez Hernández Galván, maestro de escultura y ensamblador, quien se encargó de las reformas del retablo mayor de la Catedral de Lima en 1580. Otro ejemplo, lo encontramos con Rafael de Orejuela, ensamblador y maestro de carpintería, de quien sólo se tiene referencia sobre la compra de 12 retablos pequeños de pincel (HARTH-TERRÉ y MÁRQUEZ, 1959).

Otro oficio que se relaciona con la construcción de retablos, además del de ensambladura y escultura, es el de carpintero. Se cuenta con información proveniente de la biografía de maestros carpinteros del siglo XVII de Rubén Vargas Ugarte (VARGAS UGARTE, 1968), que señalan haber realizado retablos, como es el caso de Adrián García, carpintero, quien tuvo contratos de retablos en Arequipa en 1619 y 1622 ; y Pedro Martínez, también carpintero, quien tuvo contrato de un retablo liso de 8 varas y media de alto, para el Convento de San Pablo en Arequipa.

Otros documentos notariales, también hacen mención de la participación del maestro pintor, como es el caso del documento notarial de 1583, sobre el altar

mayor de la iglesia de Santa Ana de Lima (HARTH-TERRÉ y MÁRQUEZ, 1959), en el cual, se solicita al pintor Melchor Sanabria, realizar las imágenes religiosas de santos, evangelistas, ángeles, brutescos, arabesco; así como, de pintar con el color señalado todas las partes del retablo que así lo indique el contrato, precisando que su labor corresponde a un retablo de pintura, ya que la parte estructural estaba encargada a otro maestro. Este documento, evidencia la función del pintor en la culminación pictórica del retablo, el cual no sólo comprendía la ornamentación de retablos con pinturas sobre la estructura, o de las imágenes en bulto, sino también, en la ejecución de cuadros.

El maestro de arquitectura, de acuerdo a los protocolos notariales, fue también responsable de la ejecución de retablos. Según Emilio Harth-terré, el término “arquitecto” hacía referencia a que:

El “arquitecto” lo era de retablos. El tal título se agregaba por lo general al del de “Maestro de ensambladura”. Se entendía [sic] que el retablo era, a la par que obra de entalladura, trabajo de composición arquitectónica, y quien lo ejecutaba debía de conocer sus reglas clásicas y la disposición de los elementos de los diversos órdenes. (HARTH-TERRÉ, 1957:5 – 6).

Asimismo, el título “maestro de arquitectura”, fue utilizado también por el maestro escultor, debido a que “El escultor- que era subsecuentemente entallador, y labraba retablos -, era ‘arquitecto de retablos’” (HARTH-TERRÉ, 1977:28). Además de reflejar el “talento con que resolvían en orden a la arquitectura, los problemas de la composición del retablo. Y en algunos casos llegaban más allá de este límite interviniendo en obras de arquitectura decorativa”. (HARTH-TERRÉ, 1977:29). Con lo cual, se entiende que el título refleja el conocimiento de arquitectura para la ejecución del retablo y no su capacidad para construir edificios.

Por su parte, Rocío Bruquetas Galán, Ana Carrazzón López de Letona y Teresa Gómez Espinosa, señalan otra capacidad relacionada con el título de “maestro arquitecto”, el cual no se limitaba al uso exclusivo de los maestros de ensambladura o escultura, sino que, era utilizado por cualquier maestro capaz de trazar o diseñar retablos, conforme se detalla a continuación:

No es fácil delimitar las funciones de estas especialidades. El ensamblador es el que habitualmente realiza la traza, aunque en obras reales o arzobispales es frecuente que ésta se encargara a los maestros mayores correspondientes, de forma que el término <arquitecto> se empieza asociar al del tracista de retablos, pasando a ser una tarea más de muchos importantes arquitectos. No obstante, también algunos pintores y escultores ejercieron esta función, (BRUQUETAS, CARRAZZÓN y GÓMEZ, 2003: 18).

En ese sentido, y acorde a lo manifestado por los investigadores sobre el *maestro arquitecto*, podemos inferir que todo maestro que se intitulaba como “maestro arquitecto”, reflejaba su capacidad y conocimiento de la arquitectura del retablo, y la destreza para trazar la obra. Sin embargo, dicha habilidad debe ser corroborada con los datos de los conciertos notariales, en razón a que Emilio Harth-terré (HART-TERRÉ, 1957) advierte que, el título de “maestro arquitecto” se asocia también con nombres de cargos otorgados por el Cabildo, o nombres de facto del Maestro Mayor; además de los casos, donde el título era utilizado por los maestros como una forma de beneficio para obtener mayores posibilidades de trabajo.

En razón a lo expuesto, de manera general hemos detallado los oficios de los maestros artesanos que se dedicaron a la construcción de retablos en el Virreinato del Perú, identificando como los principales encargados a los maestros: ensamblador, escultor y carpintero. Así mismo, se ha concertado que el título *maestro arquitecto*, hace referencia al conocimiento arquitectónico de la construcción del retablo, así como a la habilidad de ejecutar la traza del mismo.

### **2.3.2 Los conciertos para la ejecución de retablos**

De acuerdo a José Luis Pereira Iglesias y Miguel Rodríguez Cancho (PEREIRA y RODRÍGUEZ, 1982), las *cartas de transacción y conciertos* establecían un contrato laboral, mediante el cual se formalizaba las relaciones contractuales y conciertos comerciales, administrativos, de transportes o relativos a obras, construcciones y reparaciones arquitectónicas. Los cuales, han sido conservados en los archivos como evidencia de las transacciones

mencionadas, que ha permitido a los investigadores, para el caso de trabajos artísticos, la construcción de la Historia del Arte del Virreinato del Perú.

Los conciertos relacionados a la contratación o adquisición de una obra de arte, registran al inicio del documento, la categoría profesional de los que firman el acto, los nombres del maestro y el contratante; y a veces, llegan a registrar referencia del lugar de residencia del maestro. En la mayoría de conciertos notariales para la construcción de un retablo del siglo XVI, se ha encontrado como los principales contratantes a los frailes y hermanos de cofradías.

En el cuerpo del concierto, se registra los términos y cláusulas del contrato, así mismo, se incluye los datos de la obra solicitada, que Antonio San Cristóbal denomina *memoria descriptiva* (SAN CRISTÓBAL, 2011), el cual podía ser una descripción simple o detallada de todas las partes del retablo. Además, en este punto, se incluye los requerimientos de materiales o personal, así como los datos relacionados con los costos, condiciones de pago, periodos de ejecución de la obra, fecha y lugar de entrega.

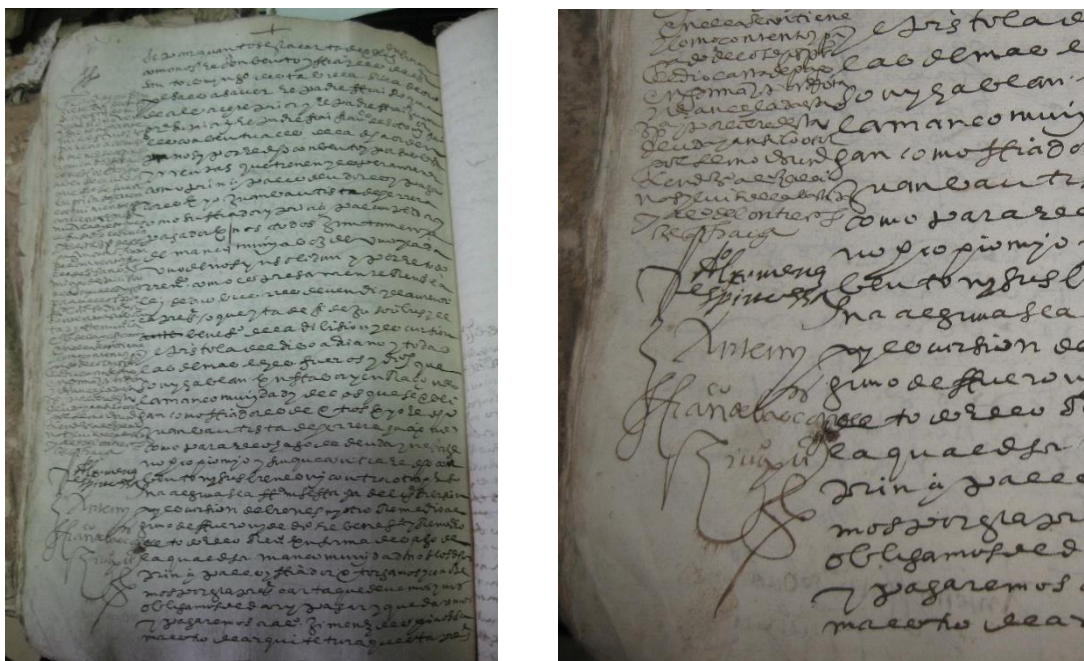
Al final del concierto, se procede a detallar la reglamentación jurídica, así como las responsabilidades económicas o de bienes, que recaería sobre el maestro o el contratante, en caso de incumplir lo concertado. Así mismo, se registra la firma (rúbrica) del contratante, el maestro artesano, del Escribano Público y testigos. En caso la obra amerite, se incluía la traza, sin embargo como ha manifestado Emilio Harth-terré (HARTH-TERRÉ, 1977) son casi inexistentes los conciertos notariales con trazas.

Otro dato de interés que se encuentra en los conciertos, es la información registrada al margen izquierdo del primer folio de cada documento notarial, donde se precisa el tipo de documental, registro de un resumen de lo concertado, o información sobre el cumplimiento o incumplimiento de lo acordado, entre otros datos. Un ejemplo sobre estas *notas al margen*, lo encontramos en la Carta de Obligación del 24 de enero de 1596<sup>7</sup> del escribano Francisco de Bascones del Archivo Histórico de Huancavelica (Fig. 2), donde el Prior y Frailes del Convento de Santo Domingo de Huancavelica y su fiador Juan Bautista de Herrera, acuerdan pagar a Alonso Ximenez de Espinosa, maestro de arquitectura, el

---

<sup>7</sup> A.H.H., escribano Francisco DE BASCONES, 24 de enero de 1596.

monto de 500 pesos de plata que le restan por la hechura de un retablo. La nota al margen que se registra en dicho documento, corresponde al 7 de agosto 1597, más de un año después de la firma de la carta de obligación, mediante el cual informa que se ha realizado el pago de los 500 pesos a Alonso Ximenez de Espinosa, procediendo a firmar en señal de conformidad de ser cancelada la deuda, el maestro de arquitectura junto al escribano Francisco de Bascones.



**Figura 2. Carta de Obligación de los frailes del convento de Santo Domingo y su fiador Juan Francisco de Herrera, para pagar 500 pesos de plata al maestro de arquitectura Alonso Ximenez de Espinosa. (AHH. Escribano Francisco de Bascones. 1596. Folio 47v.) Foto: Archivo personal.**

En la mayoría de los casos, las obras llegan a buen término, entregándose en el plazo y tiempo establecido del contrato. Sin embargo, si presentan observaciones por parte de los contratantes, el maestro estaba obligado a realizar las modificaciones requeridas, tal como señala Jesús Palomero Páramo:

Y si el resultado final no se ajustaba al modelo y a las condiciones establecidas, el Provisor, el prior o el donante no vacilaron en hacer corregir a los artistas las partes violadas e, incluso, en ordenarles que las repitiesen a su costa de nuevo. Para ello dispusieron del contrato notarial, donde minuciosa y detalladamente se señalaban por riguroso orden de prelación la filiación de las partes convenidas y el nombre, profesión y domicilio de los fiadores del artista, pasando a exponer; a continuación, la duración de las obras y el plazo límite para asentar el

retablo, las medidas y los materiales que se utilizarían en su elaboración, el precio, las técnicas polícromas, su morfología arquitectónica y los motivos iconográficos que debía exhibir. (PALOMERO, 1989: 55).

Otra situación que encontramos en los conciertos, es la cancelación de la ejecución de la obra, principalmente relacionada con problemas económicos por parte de los contratantes. En el mejor de los casos, se acordaba internamente con el maestro la realización de otra obra o la culminación de la misma, pero en razón de un menor costo.

Como se ha detallado, cada parte del concierto presenta información importante para comprender la producción artística de una época, tener mayores datos sobre la estructura y estilo de una obra, así como identificar a los autores o complementar su información. Si bien, el documento notarial que cuenta con la descripción de la arquitectura, ornamentación y decoración del retablo, permite un mejor análisis; no se debe desestimar los documentos que no incluyan dichos datos, debido a que presenta información que permite contextualizar la producción de la obra, por lo cual contribuyen con la reconstrucción de la historia del arte. Al respecto, Emilio Harth-terré, señala que “resultan siempre valiosísimos aquellos conciertos por que en alguna forma nos relacionan con el maestro, la fecha de la ejecución y el estilo de trabajo” (HARTH-TERRÉ, 1977:34).

Por lo cual, todo documento notarial que señale la ejecución de una obra en el virreinato del Perú o la del maestro encargado de su ejecución, es importante para la construcción de la historia del arte virreinal.

## **2.4 El estilo del retablo en el virreinato del Perú a finales del siglo**

### **XVI**

Para identificar el estilo del retablo en el Virreinato del Perú a finales del siglo XVI, hemos considerado los aportes brindados por Emilio Harth-terré y Alberto Márquez Abanto (1959), José De Mesa y Teresa Gisbert (1983), Antonio San Cristóbal (1998; 2004) y Rafael Ramos Sosa (2000; 2003); quienes han analizado los pocos retablos existentes del siglo XVI o han brindado datos



relacionados con ellos, a partir del análisis de conciertos notariales que detallan su construcción; señalando influencias estilísticas que servirán para formar las conclusiones sobre el estilo del retablo en el virreinato del Perú a finales del siglo XVI.

Emilio Harth-Terré y Alberto Márquez Abanto, señalan que los retablos limeños del siglo XVI presentan *la manera italiana* al encontrar la utilización de “los agallones y las cartelas, los óvalos, tarja y festones, canes y modillones que se distribuyen y adornan junto con los serafines y ángeles sedentes” (HARTH-TERRÉ y MÁRQUEZ, 1959: 9). Asimismo, mencionan que:

Es evidente que el acento plateresco subsistía con gran vigor en esta obra de retablos durante el siglo XVI. En un concierto se habla de columnas de balaustas; y en otros apenas se resuelve el problema de la arquitectura renacentista con el orden dórico (...) El orden corintio que aumenta los quilates artísticos en el período protobarroco no aparece aún en los retablos limeños, sino en las postrimeras del siglo. En los subientes o traspilares, el fuste recuadrado llevaba adornos de talla con follajes y “grutescos”. (HARTH-TERRÉ y MÁRQUEZ, 1959: 11).

Estos elementos artísticos que responden a diferentes influencias estilísticas desarrollados en retablos de un mismo periodo, llevan a los autores a concluir que “los gustos se entremezclan o siguen un curso paralelo en las varias obras que con abundancia se van haciendo en el ámbito urbano de Lima” (HARTH-TERRÉ y MÁRQUEZ, 1959). Manifestando con ello que, los retablos limeños del siglo XVI no presentan una sola influencia estilística, sino más bien, en el mismo diseño se mezclan diferentes estilos.

Es así que, Emilio Harth-terré señala para los retablos del siglo XVI, la pervivencia de estilos anteriores, como ha verificado al encontrar en retablos del siglo XVII, entre 1612 a 1620<sup>8</sup> en Lima, tallas con el mismo estilo de las trabajadas por Alonso Gómez en el siglo XVI. Con lo cual, refuerza la idea de la pervivencia y convivencia de varios estilos, que denomina el “lento y rutinario discurrir de los gustos y procedimientos artísticos” (HARTH-TERRÉ, 1977:66).

---

<sup>8</sup> Emilio Harth-terré brinda un listado de iglesias donde se presentan retablos de escultura de media talla con las teofanías erigidas en el primer tercio del siglo XVI, características que luego encuentra en las tallas de la iglesia de: Santo Domingo (c. 1620) San Agustín (C. 1616), La Merced (c. 1620) y San Francisco (c. 1620). (HARTH-TERRÉ, 1977:66) que corresponden al primer tercio del siglo XVII.

En cambio, el análisis realizado sobre los retablos de Cusco y Puno por José de Mesa y Teresa Gisbert, se centra en los retablos que realizó Bernado Bitti durante su estancia en el virreinato del Perú. Sobre los cuales señala la influencia del estilo manierista de la contrarreforma, a partir del trabajo de las figuras en las tallas, que presentan la posición típica de las piernas del estilo manierista (DE MESA y GISBERT, 1983). Sin embargo, este análisis corresponde sólo a las tallas de figuras del retablo, no emitiendo opinión sobre los elementos arquitectónicos.

En cambio, Antonio San Cristóbal, ha identificado retablos de estilo renacentista del siglo XVI en Ayacucho (SAN CRISTÓBAL, 1998) en razón a la estructura cuadrada del retablo y uso de talla de cabeza de ángeles alados, y en Puno (SAN CRISTÓBAL, 2004), por la horizontalidad y continuidad de los componentes arquitectónicos. Sin embargo, también señala para las tallas, una influencia manierista.

Por último, incluimos en este corto listado de retablos del siglo XVI, el análisis realizado por Rafael Ramos Sosa (RAMOS SOSA, 2000), sobre los retablos de Martín Alonso de Mesa (1573 – 1626), en los cuales encuentra influencia del estilo renacentista, reflejado en la retícula renacentista de cuerpos superpuestos y calles paralelas, y elementos escurialense o herreriano, representado por el uso de pirámides y obeliscos en la ornamentación.

Asimismo, se incluye los retablos de San Jerónimo de Tunán de Huancayo de los años de 1609 y 1614, que el autor considera de estilo renacentista, con relevancia de la fase plateresca, evidenciado en el uso de columnas abalaustradas, también identifica como elementos protobarroco el uso de variados fustes de columnas corintias en el primer y segundo cuerpo del retablo de 1609, e influencia manierista en las tarjas de nítidos y secos perfiles. Mientras que, en el retablo de 1614, señala:

El estilo renacentista del retablo, con columnas corintias retalladas, puede inscribirse en la llamada fase romanista vigente a fines del siglo XVI (1580 – 1600) y cultivado en Lima por el sevillano Martín Alonso de Mesa (+1626). Especial atractivo visual muestran los turgentes frutos colgados en los fustes (...) que podrían preludiar la exuberancia ornamental del barroco en los Andes. En contraste, llama la atención los dos modelos de tarjas en los frentes y un tercero en el lateral interior de los pedestales, su aspecto plano y rancio sabor manierista por su

lineal elegancia y preciosismo en la ejecución nos vuelven a remitir a los modelos flamencos, en este caso también combinados con las llamadas <<ferroneries>> (RAMOS SOSA, 2003:254).

El análisis realizado por Rafael Ramos Sosa, evidencia el uso de la cronología utilizada por Jesús Palomero Páramo (PALOMERO, 1989), al señalar que los retablos son renacentistas, con elementos que corresponden a la fase plateresca o romanista.

Esta breve reseña que lista las investigaciones realizadas sobre retablos de finales del siglo XVI del virreinato del Perú, sólo llega a cubrir los retablos de las regiones de Lima, Cusco, Ayacucho y Puno. No incluyendo retablos de otras regiones, sobre las cuales sólo se tiene referencia de su existencia y autor, como es el caso de los retablos mencionados por Rafael Ramos Sosa:

Anterior a estos retablos de San Jerónimo es el pequeño tabernáculo en la Merced de Huánuco, hacia 1594, también con elegantes modelos de cartelas manieristas en el banco. La persistencia de los modelos platerescos puede apreciarse en los de Huaro, Cai-Cai y Catca en Cuzco. Más cercanos a nuestros ejemplos, por la columna estriada y tercio inferior retallado, es el de Chincheros, atribuido a Diego Cuso Guamán entre 1600 y 1607. A estos principios del siglo XVII corresponden el de la iglesia de Oropesa y los del templo de la Asunción en Juli. (RAMOS SOSA, 2003: 254).

En razón a lo expuesto, procedemos a señalar que, las investigaciones realizadas hasta la fecha sobre los retablos del siglo XVI del virreinato del Perú, corresponden en su mayoría a la región de Lima y Puno, mientras que en menor número se encuentran ejemplos en Cusco y Ayacucho. Asimismo, se ha señalado los diferentes puntos de vista de los investigadores que han analizado los retablos de este siglo, encontrando posturas que señalan la presencia del renacimiento, manierismo y otros estilos que se mezclan con las principales influencias.

Asimismo, se ha remarcado la diferencia entre el análisis de los retablos existentes y los que están basados en conciertos notariales, al señalar que los investigadores identifican la influencia del estilo manierista en las tallas y figuras

de las imágenes de las obras existentes; mientras que, se enfocan en la estructura y arquitectura de los retablos, que se registran en los conciertos notariales, señalando la influencia renacentista. En ese sentido, podemos expresar que la existencia o no del retablo, afecta el análisis estilístico de la obra.

Debido a que en el retablo confluyen diferentes manifestaciones artísticas, como la pintura, escultura y arquitectura; el análisis realizado por los investigadores tiende a enfocarse en una de estas manifestaciones, para señalar el estilo del retablo como un todo, y en otros casos, identifican y señalan influencia estilística de cada manifestación artística que conforma el retablo. Por lo cual, se puede señalar que en los retablos de finales siglo XVI del virreinato del Perú, no hubo una integridad estilística en la obra, sino una mezcla de elementos que reflejan el gusto de la época, tal como señaló Emilio Harth-terré y Rafael Marquéz Abanto (HARTH-TERRÉ y MÁRQUEZ, 1959) sobre su análisis del estilo del retablo.

Por último, cabe señalar que el análisis adoptado por los investigadores para identificar el estilo del retablo, va a ser lo que determine la influencia del estilo artístico de este periodo; como es el caso de Rafael Ramos Sosa (RAMOS SOSA, 2003) que utiliza la cronología de los retablos renacentistas sevillanos de Jesús Palomero Páramo, para sustentar la presencia del estilo renacentista en este periodo; o la falta de un personaje representativo que englobe la influencia estilística, como sustenta Antonio San Cristóbal (SAN CRISTÓBAL, 1993a) para señalar que no se puede hablar del manierismo propiamente dicho para la arquitectura del siglo XVI. O la relación parte-todo de la obra, como es el caso de José Correa y José de Mesa (CORREA y DE MESA, 2005), que afirman la existencia de retablos manieristas a partir de las tallas de los retablos.

En atención a lo señalado, consideramos que el estilo del retablo a finales del siglo XVI en el virreinato del Perú, presentó diferentes influencias estilísticas, conforme a la identificación de los elementos arquitectónicos, escultóricos y pictóricos que lo conforman, encontrando la predominancia del estilo renacentista y manierista.

## 2.5 Elementos artísticos recurrentes en los retablos a finales del siglo XVI

Para una mejor comprensión de los elementos artísticos utilizados en los retablos a finales de finales siglo XVI, y de la identificación estilística realizada por los investigadores, procedemos a listar los retablos analizados por Emilio Harth-terré y Alberto Márquez Abanto (1959), José De Mesa y Teresa Gisbert (1983), Antonio San Cristóbal (1998; 2004) y Rafael Ramos Sosa (2000; 2003) que evidencian la identificación estilística del manierismo y renacimiento; los cuales se agruparan por región y autor.

### 2.5.1 Retablos en Lima

#### a. Retablos analizados por Emilio Harth-terré y Alberto Márquez Abanto

De la larga lista de retablos que analizan Emilio Harth-terré y Alberto Márquez Abanto (HARTH-TERRÉ y MARQUÉZ, 1959), procedemos a listar los retablos que presentan detalles sobre su estructura y ornamentación:

- Sagrario para la Iglesia Mayor de Trujillo (1558)<sup>9</sup>.
- Tabla de la Adoración de los Pastores (entre 1558 a 1560<sup>10</sup>), del escultor español Alonso Gómez, que fue parte del retablo sepulcro de Francisco Pizarro.
- Retablo para la capilla mayor de la Iglesia de Santa Ana (1583) realizada por el pintor Melchor de Sanabria, la ensambladura y arquitectura es realizada por Gabriel López.
- Retablo para la Iglesia de San Marcelo (1590) de Juan Bautista de Guevara, pintado por Melchor de Sanabria.
- Retablo de Nuestra Señora de la Visitación (1594), realizado por Diego Rodríguez y pintado por el maestro Cristóbal de Ortega.

---

<sup>9</sup> Corresponde al documento más antiguo en lo que respecta a la construcción de un retablo, del Protocolo del Escribano D. Juan Padilla, año 1558 - Fol. 745. Secc. Notarial del Archivo Nacional del Perú. Ver: HARTH-TERRÉ y MÁRQUEZ, 1959

<sup>10</sup> Tabla atribuida al escultor español Alonso Gómez quien estuvo en Lima entre 1558 y 1565. La "Adoración de los pastores" se encuentra en la Catedral de Lima, con una catalogación de años entre 1558 – 1560. (CHUQUIRAY, 2018:64)

- Un retablo para Arequipa (1580) realizado por el maestro escultor y ensamblador Juan Nebado.
- Retablo para la cofradía de Nuestra Señora de los Reyes en San Francisco (1599) realizado por Miguel de la Güerta, carpintero.
- Retablo para la Iglesia de Nuestra Señora de las Merced (1602) realizado por el ensamblador Martin Oviedo y Cristóbal de Ortega, pintor.
- Retablo para el pueblo de indios de Santiago de Surco (1602) realizada por el escultor y ensamblador Martin Alonso de Mesa y Cristóbal Ortega, pintor.

El retablo para la Iglesia Mayor de Trujillo (1558), es considerado por Emilio Harth-terré y Alberto Márquez Abanto, (HARTH-TERRÉ y MARQUÉZ, 1959), de estilo renacentista, señalando también la influencia del *protorenacimiento español* y *vallisoletano*, indicando que sus características responden más a una obra de escultura que de arquitectura. Dicho retablo presenta los siguientes elementos artísticos:

- Imágenes decorativas de serafines y ángeles sobresaliendo en medio de florones de talla, bruñidos de oro y esgrafiado en ciertas partes del retablo.
- Escultura en bulto de los apóstoles Pedro y Pablo, y una resurrección con dos guardas.

El Retablo para la cofradía de Nuestra Señora de los Reyes en San Francisco (1599) realizado por Miguel de la Güerta, carpintero, comprende “cuatro varas y media de alto que debía llegar hasta el techo, con un primer cuerpo con cuatro columnas jónicas y traspilares, y el segundo cuerpo con dos columnas jónicas e igualmente sus traspilares, con un nicho llano” (HARTH-TERRÉ y MARQUÉZ, 1959:20). Su composición de dos cuerpos presenta todas sus columnas con orden jónico, que a opinión de Harth-terré y Márquez, contraviene todo regla de la buena disposición clásica.

La Tabla de la Adoración de los Pastores (1558 – 1560) (Fig. 3) del escultor español Alonso Gómez, según Emilio Harth-terré (HARTH-TERRÉ, 1977) el artista:

parece carecer de aquella habilidad que poseían los maestros de esa escuela, pues las figuras permanecen “pegadas” y sin el vuelo o “redondas” de las del renacimiento italiano del que ya eran seguidores los hispanos. Todavía nuestro maestro se apega a la manera flamenca que no a la italiana del cuatrocientos que ya tenía amplio horizonte en España. (HARTH-TERRÉ, 1977:66)

En ese sentido, Emilio Harth-terré (HARTH-TERRÉ, 1979) concluye que el artista de esta Tabla, se apegó más a las influencias flamencas en lugar de las italianas, que para ese periodo tuvo que haber tenido influencias renacentistas.



**Figura 3. Relieve de la Adoración de los Pastores (1558 – 1560), Alonso Gómez.  
Fuente: Chuquiray 2018.**

De los retablos analizados por Emilio Harth-terré y Alberto Márquez Abanto, procedemos a listar los elementos artísticos recurrentes, que se resumen de la siguiente manera:

- Columnas: abalaustradas, redondas, de orden corintio, de orden jónico, media columna, columnas subientes que llegan hasta la impronta.
- Traspilares: de orden corintio, de orden dórico, cuadrados, revestidas de talla.

- Pilastras: cuadradas, estriadas, medio llano medio vacío, mútulos tallados.
- Cornisamiento quebrado
- Presencia constante en frisos, resaltos y pedestales los brutescos y serafines.
- Frutos de talla, destellones, tableros y flores de tabla llana para pincel.

b. Retablos investigados por Rafael Ramos Sosa de inicios siglo XVII

Rafael Ramos Sosa (RAMOS SOSA, 2000), describe veintiséis retablos atribuidos a Martín Alonso de Mesa entre 1602 a 1625, para Lima, Surco, Huánuco, Callao, Ica y Arica; estos retablos, presentan influencia del estilo renacentista evidenciada en la superposición de los cuerpos y uso de las calles paralelas. Asimismo, el autor considera, que el orden arquitectónico más utilizado, fue el corintio con la traspilastra de fuste estriado por completo o tercios superiores.

También, enmarca la identificación de elementos artísticos de los retablos del virreinato del Perú, con los elementos que caracterizan las fases del renacimiento que propone Jesús Palomero Páramo para los retablos sevillanos, como se evidencia en el análisis del retablo de la Virgen de San Agustín (1608) de Lima, que por presentar talla de follajes, serafines y pajaritos en las columnas, el autor señala que existen similitudes con la fase romanista.

De los retablos analizados por Rafael Ramos Sosa, procedemos a resumir las características encontradas:

- Columnas: lisas, medias estriadas con sus capiteles jónicos, medias columnas corintias estriadas, columnas con mutilos tallados, columnas corintias con pilastras, Columnas con follajes y serafines y pajaritos que salgan de la propia columna, Columnas jónicas
- Fuste: estriado, follajes tallados, con follaje y serafines.
- Uso de agallones, cartelas, pirámides, obeliscos, hojas de laurel.

c. Retablos investigados por José de Mesa y Teresa Gisbert

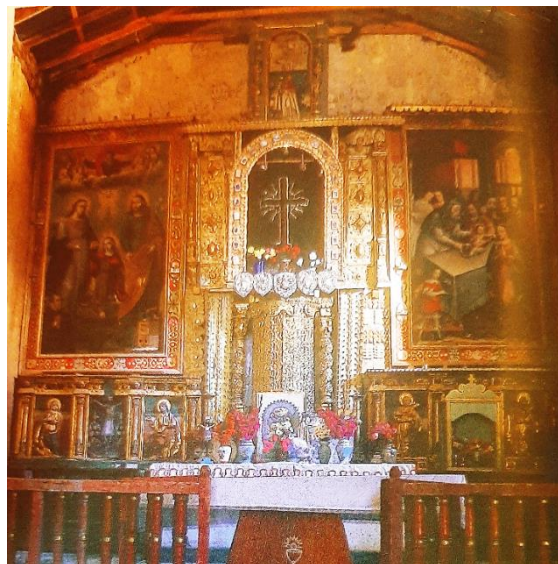
El retablo mayor y colaterales de la Iglesia de San Pedro de Lima de finales del siglo XVI, de acuerdo a las conclusiones de José de Mesa y Teresa Gisbert



(DE MESA y GISBERT, 1983), fueron trazadas y ejecutadas por Bernardo Bitti y Pedro de Vargas en su primera estancia en Lima entre 1576 a 1582, encargándose Bernado Bitti de la pintura y Pedro de Vargas del dorado. Lamentablemente, manifiestan, no queda nada del retablo, sin embargo, sugieren que “debieron ser de estilo manierista y muy bien hechas a juzgar por las similares del Cuzco que aún se conservan” (DE MESA y GISBERT, 1983:417).

### **2.5.2 Retablo en Ayacucho**

Antonio San Cristóbal (SAN CRISTÓBAL, 1998) identifica en la Iglesia de Cabana en Ayacucho, un retablo renacentista de finales del s. XVI o inicios del s. XVII (Fig. 4). El cual, ha sido dividido e insertado en la parte inferior de las dos calles del retablo del altar mayor (1772).



**Figura 4. Altar mayor con retablo renacentista en la iglesia de Cabana. Siglo XVI. Fuente: San Cristóbal 1998.**

De acuerdo a lo manifestado por Antonio San Cristóbal (SAN CRISTÓBAL, 1998), el retablo estuvo conformado por dos cuerpos, tres calles y un frontón triangular. El estilo que presenta es renacentista, basado en la estructura pequeña y cuadrada del retablo, y el trabajo de las cabezas de los ángeles alados del entablamento. Asimismo, menciona la presencia de cierto aire

manierista, al referirse a la proporción de los cuerpos, pliegues y ademanes de las figuras talladas de medio relieve de los santos y la Virgen (fig. 5).



**Figura 5. Detalle de uno de los cuerpos del retablo renacentista, ubicado en la parte inferior izquierda del retablo del Altar mayor de la Iglesia de Cabana. Ayacucho. Fuente: San Cristóbal 1998.**

Procedemos a detallar los elementos artísticos encontrados en la presente Tabla del retablo:

- Columnas de fuste recto, de orden corintio, con hojas de acanto en el imoscapo.
- Los frisos del entablamento presentan cabezas aladas de ángeles.
- Tablas, columnas y entablamentos están doradas y estofadas.

### **2.5.3 Retablo en Huancayo - Junín**

Rafael Ramos Sosa (RAMOS SOSA, 2003) describe 2 retablos del templo de San Jerónimo de Tunan en Huancayo, los que identifica como de estilo renacentista. El primer retablo (fig.6), denominado retablo Inmaculista (1609), lo califica como retablo renacentista, de la fase del plateresco español, por presentar columnas abalaustradas en el sagrario, y encontrar la influencia manierista en las tarjas y perfiles del retablo.



**Figura 6. Retablo de la Inmaculada (1609). San Jerónimo de Tunán. Fuente: Ramos Sosa 2003.**

El segundo retablo, fue realizado por el ensamblador Pedro Francisco Ynchavachin (1614), el cual presenta elementos manieristas identificados en la tarja del retallado de los fustes del primer cuerpo (fig. 8 ) y la decoración que rodea las inscripciones que se encuentran en la parte frontal del retablo. Sobre lo cual, el autor señala que “El estilo renacentista del retablo, con columnas corintias retalladas, puede inscribirse en la llamada fase romanista vigente a finales del siglo XVI (1580 – 1600) y cultivado en Lima por el Sevillano Martín Alonso de Mesa” (Ramos Sosa, 2003:254).



**Figura 7. Retablo de Pedro Francisco Ynchavachin (1614). Fuente: Ramos Sosa 2003.**



**Figura 8. detalle del banco y los fustes de las columnas donde se aprecia la influencia manierista. Fuente: Ramos Sosa 2003.**

A partir de la referencia realizadas al plateresco y romanista como fases del renacimiento, podemos inferir que Rafael Ramos Sosa, utiliza la cronología propuesta de Jesús Palomero Páramo (PALOMERO, 1989), para el análisis formal de los retablos.

En atención a la descripción brindada sobre los retablos de San Jerónimo de Tunan de Huancayo, se expone los siguientes elementos artísticos:

- Fuste dividido en tercios: estriado, entorchado y tallado
- Fuste con dos tercios estriados y el último inferior con tallado

- Fuste con el tercio inferior estriado y guirnalda de paños y frutas colgadas
- Fustes con el tercio inferior retallado de tarjas manieristas
- Columnas corintias, fuste recto, fuste ligero entorchado
- Ornamentación vegetal frutera colgada de paños, rostros felinos, rostro infantil, motivos geométricos encadenados de círculos y rectángulos, angelotes entre paños.

#### **2.5.4 Retablo en Puno**

##### **a. Retablos analizados por José De Mesa y Teresa Gisbert**

El relieve de la Asunción de Bernardo Bitti (Fig. 9), ubicado en la Iglesia de la Asunción en Juli, conforme lo manifestado por José De Mesa y Teresa Gisbert (DE MESA y GISBERT, 1983), es difícil precisar su año de construcción, sin embargo, consideran que la obra fue ejecutada durante la primera estadía de Bernardo Bitti en Juli<sup>11</sup> posiblemente a finales de 1584.



**Figura 9. Bernardo Bitti. Relieve de la Asunción. Maguey. Iglesia de la Asunción Juli – Puno. Fuente: De Mesa y Gisbert 1983.**

<sup>11</sup> La estancia de Bernardo Bitti en Juli se desarrolla en los años finales de 1584 a 1585 y de 1585 a 1591. Ver: DE MESA y GISBERT, 1983



Mientras que, de acuerdo a José De Mesa y Teresa Gisbert, el retablo lateral de la Iglesia de San Pedro de Acora (Fig. 10), pudo haber sido ejecutada en la segunda estancia de Bitti en Juli o posterior a 1602, el cual presenta la siguiente característica:

El mencionado retablo, de dos cuerpos, tiene un relieve de la Anunciación en la parte alta y cuatro ángeles flanqueando el nicho inferior. Los relieves tienen directa relación con el relieve de la iglesia de la Asunción de Juli, especialmente la <<Anunciación>>. Las tarjas en el banco del retablo con niños tenantes reproducen la figura del Niño Jesús de Juli. Quizás las figureas mejores son las que flanquean la hornacina principal: dos arcángeles de gran calidad escultórica y acentuado manierismo con la típica posición de las piernas cruzadas. La vestimenta romana y la elegancia general de composición (DE MESA y GISBERT, 1983:426)



**Figura 10. Bernardo Bitti (¿?). Retablo de la Inmaculada Concepción. Segundo cuerpo y coronación. Iglesia de San Pedro. Acora – Puno. Fuente: De Mesa y Gisbert 1983.**

Por otro lado, el retablo de la Inmaculada Concepción de Challapampa (Fig. 11) es un relieve en maguey que presenta la inscripción IHS, anagrama que hace referencia a la firma de Bernardo Bitti o Pedro Vargas (DE MESA y GISBERT, 1983). La descripción que realizan sobre este retablo es la siguiente:

Flanquean la hornacina central dos ángeles adolescentes, que tienen la misma gracia de los de Acora. Las cuatro figuras acusan una sola mano, sin duda la de Bitti. El coro angélico que rodea la tarja del IHS, tiene parentesco con los angelitos del relieve de la Asunción de Juli. Toda son piezas extraordinarias dentro de la escultura virreinal. (DE MESA y GISBERT, 1983:426).



**Figura 11. Bernardo Bitti. Retablo de la Inmaculada Concepción. Relieve e imagen de maquey. Capilla de Challapampa. Puno. Fuente: De Mesa y Gisbert 1983.**

b. Retablos analizados por Antonio San Cristóbal

Antonio San Cristóbal identifica en Puno varios modelos de diseños de retablos renacentistas, entre los cuales podemos mencionar el retablo lateral de la Iglesia de La Asunción de Chucuito, que presenta una estructura “de un primer cuerpo de una sola calle delimitada por columnas corintias estriadas, y el tercio inferior retallado. Sobre el primer cuerpo asienta otro cuerpecillo más estrecho. La entrecalle central primera alberga la hornacina circundada por tallas de follaje y frutos con caras de ángeles intercalada.” (SAN CRISTÓBAL, 2004:156). La estructura de este retablo lateral, nos recuerda lo señalado por Harth-terré y Márquez (HART-TERRÉ y MARQUÉZ, 1959) sobre el uso de un solo cuerpo

para la construcción de retablos, que se siguió desarrollando hasta finales del siglo XVI.

Los dos retablos laterales de la Iglesia de la Asunción de Juli (Fig. 12), ubicados en los brazos del crucero de la iglesia, reciben el nombre de *La Virgen* y *El Señor Resucitado*. Antonio San Cristóbal (SAN CRISTÓBAL, 2004) encuentran similitudes en estos retablos, concluyendo por ello que fueron realizadas por el mismo autor, los cuales presentan las siguientes características:

Se alza en dos cuerpos, el primero de tres calles y un segundo cuerpecillo más bajo sólo en la calle central, de la misma anchura que la entrecalle primera y apretado lateralmente por los brazos de un frontón abierto asentados sobre el primer entablamento. Termina este segundo cuerpo en un frontón curvo con los brazos invertidos en sentido cóncavo hacia adentro. En la base asienta dos calles laterales, en cuyo frente aparecen esculturas talladas. El primer cuerpo usa columnas estriadas y con el tercio inferior retallado: son de gran altura, lo que permite albergar dos hornacinas superpuestas en las entrecalles laterales. Varía entre estos dos retablos la distribución de la entrecalle principal del primer cuerpo, que mantiene más estricta armonía en el retablo de La Virgen que en el del Señor Resucitado. Desde luego, los entablamentos de estos retablos renacentistas mantienen más estricta horizontalidad y continuidad de todos sus componentes, al igual que sucede con las portadas del mismo periodo. La traza de estos dos retablos es similar a la de un retablo lateral existente en la iglesia de Huaro, cerca de Cuzco. (SAN CRISTÓBAL, 2004:156).



**Figura 12. Retablo lateral izquierdo *El Señor Resucitado* y retablo lateral derecho *La Virgen*. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Juli, Chucuito, Puno. (izquierda) Fotografía: Daniel Giannoni. (derecha) Fuente: [jpelsous.tumblr.com](http://jpelsous.tumblr.com)**



El Retablo con la talla de la “Anunciación del Ángel a la Virgen”, de la Iglesia de San Pedro de Acora, acorde a Antonio San Cristóbal, refleja un retablo de transición entre el renacimiento y barroco, debido a que presenta:

una forma de dos cuerpos, con el signo de tres tableros desiguales, que se ha prodigado por otros retablos de distintas regiones virreinales. Consta de un primer cuerpo de tres calles delimitado por columnas de fuste retallado; en las entrecalles laterales se acomodan cuadros de pinturas; y una hornacina en la entrecalle central circundada por ángeles tallados. En el segundo cuerpo, la calle central tiene la misma anchura que la del primer cuerpo y alberga la hermosa talla de La Asunción. En los dos lados, asientan sobre el entablamento primero unos cuerpecillos más bajos y más estrechos, que son tableros por pilastras estriadas, pero no en los lados interiores. Sobre la entrecalle central de este segundo cuerpo destaca un tercer cuerpecillo, más estrecho, con la escultura de San José y el Niño, apuntalado externamente por los brazos de un frontón curvo abierto. (SAN CRISTÓBAL, 2004:157 – 158).

Los retablos analizados por Antonio San Cristóbal, presentan los siguientes elementos artísticos:

- Columnas con fuste estriado y columnas corintias estriadas y el tercio interior retallado.
- Tallas de follajes y frutos con cara de ángeles intercalados.
- Frontón abierto y curvo

### **2.5.5 Retablo en Cusco**

El retablo para la Iglesia de la Compañía de Jesús, fue trabajo por Bernardo Bitti (1583 – 1584), junto con Pedro Vargas, encargándose de realizar los tableros de pincel y figuras en bulto y medio relieve. José de Mesa y Teresa Gisbert (DE MESA y GISBERT, 1983) recogen la información brindada por el padre Antonio de Vega, cronista del Colegio del Cuzco, en el que describe el retablo de manera general, señalando la presencia de bultos, imágenes, pincel, proporción, y en medio del retablo, una pintura de la Transfiguración del Señor. Asimismo, indica que el tabernáculo, presentaba doradas las columnas pirámides y capitel, con ricas iluminaciones y esmaltes. (De Mesa y Gisbert, 1983).

Sobre la estructura del retablo, la carta del padre Teruel al General de Acquaviva, sirve a José Mesa y Teresa Gisbert para concluir que “el retablo tenía más de dos cuerpos y que cuando Bitti partió (fines de 1584) para Juli, estaba el retablo terminado en la parte de talla y pintura hasta el segundo cuerpo” (DE MESA y GISBERT, 1983: 418).

Sobre el retablo, los autores señalan que sólo existen 5 tablas que se encuentran en el Museo Histórico Regional de Cusco, caracterizados por ser de tamaños desiguales, con estofados y esgrafiados, trabajados en maguey. Las imágenes, presentan la posición característica de las piernas del estilo manierista, señalando los autores que quizás la imagen de San Gregorio es “la más extremadamente manierista en su actitud forzada y artificial tan característicos de este estilo”. (DE MESA y GISBERT, 1983:421), las cuales pudieron pertenecer al tabernáculo o sagrario del retablo. En ese sentido, José de Mesa y Teresa Gisbert consideran que las tablas trabajadas para el retablo de la Compañía de Jesús, son de estilo manierista, evidenciado en el trabajo de las tallas.

Por otro lado, incluimos en este grupo de retablos del siglo XVI de Cusco, el retablo Mayor de la Iglesia de San Jerónimo de Cusco (Fig. 13) de finales del s. XVI e inicios del s. XVII, que a pesar de no haber sido investigado por los autores que se señalamos al inicio, aporta características importantes al presente estudio, debido a que es un ejemplo claro de un retablo construido en ladrillo revestido con estuco dorado y esgrafiado<sup>12</sup>. Material que nos recuerda a los retablos trabajados en lima que Emilio Harth-Terré y Alberto Márquez Abanto (HARTH-TERRÉ y MARQUÉZ, 1959) quienes señalan estaban hechos a base de ladrillo y cal<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Información obtenida de la página web *DePeru.com* en: <https://www.deperu.com/iglesia-catolica/iglesias-y-templos/iglesia-san-jeronimo-256> visitado el 01 de marzo del 2020.

<sup>13</sup> En el virreinato del Perú se ejecutaron retablos de albañilería con acabado de argamasa y yeso sobre el cual se aplicaba el bol y el pan de oro al igual que a la madera, un ejemplo se encuentra en el retablo del siglo XVI para la cofradía de Nuestra Señora de la Candelaria de la Iglesia de San Francisco, el cual se ejecutó a base de ladrillo y cal solada con una grada y un encasamiento de ladrillo para poner una imagen. Ver: HARTH-TERRÉ y MARQUEZ, 1959.

La estructura de este retablo, es similar a los retablos laterales que se encuentra en la Iglesia de La Asunción de Juli, con un paralelismo en las calles, marcado por la verticalidad de los cuatro ejes principales del retablo. Sus columnas presentan división en tercias, donde el tercio inferior es retallado y los dos tercios superiores estriados.



**Figura 13. Retablo Mayor de la Iglesia de San Jerónimo de Cuzco (S. XVI)**  
**Fotografía: Daniel Giannoni**

Después de haber señalado los variados elementos artísticos encontrados en los retablos del siglo XVI del virreinato del Perú, procedemos a concluir que:

- El estudio de los retablos del siglo XVI responde principalmente al análisis de los elementos arquitectónicos y ornamentales, siendo sólo para el caso de retablos existentes donde se evidencia especificaciones sobre el estilo de las tallas.
- Los retablos del siglo XVI del virreinato del Perú utilizan en su arquitectura el orden jónico, dórico y corintio.
- Los retablos presentan una estructura de un solo cuerpo, aunque existen retablos con un mayor número de cuerpos, sin embargo, la media regular es la de dos cuerpos y tres calles.

- Los fustes de las columnas de los retablos principalmente se ornamentan por tercias, encontrándose un mayor uso de estrías y retallados en las bases.
- El uso de serafines, follajes y frutos es una constante tanto en la pintura como en la talla de las columnas y frisos del retablo.
- La mayoría de los retablos analizados presenta pilastras y traspilastras.

## **CAPITULO III**

### **EL RETABLO EN HUANCAMELICA VIRREINAL**

#### **3.1 Contexto histórico de Huancavelica en el siglo XVI**

Huancavelica fue fundada el 4 de agosto de 1571, mediante la Provisión del Virrey Francisco Álvarez de Toledo, en atención al descubrimiento de las minas de azogue en la región. El título que le confirió al pueblo, se registró en el Acta de Fundación de la siguiente manera:

Que, por la dicha Provisión, se le manda poblar y fundar el dicho pueblo, dijo. Que funda pueblo y señala en nombre de su Magestad y por virtud de la dicha Provisión, y le pone por nombre: el Pueblo Rico de Oropesa, y dijo que este nombre mandava y mandó que tenga, y por él sea nombrado y conocido, y así se le ponga e intitule en las escrituras y autos; (SALAS, 1993: 30).

Una década después, el 30 de mayo de 1581, se le confirió el título de Villa Rica de Oropesa, a partir de la Provisión del Virrey Francisco Álvarez de Toledo, la cual fue confirmada por los Reyes de España quienes “le concedieron a la villa el privilegio de armas. Estas armas eran de uso obligatorio en todas las oficinas públicas y usadas como sello en objetos y muebles de lujo” (SALAS, 2008: 83).

En el Acta de Fundación de Huancavelica, se dispuso y trazó la construcción de casas, una cárcel, un hospital, una morada de sacerdotes, una plaza y una iglesia, todas ellas alrededor de la plaza, recreando una cuadrícula de damero. En un inicio, Huancavelica contó con más de 170 viviendas, mientras que para inicios del siglo XVII, la Villa contaba con 2.000 habitantes españoles, de los cuales 300 de ellos eran vecinos asentados en Huancavelica, y el resto residentes accidentales, sin contar con los 3.000 indios que vivían también en la región (POLO RUBIO, 2003).

En razón a que Huancavelica era un pueblo minero, Federico Salas Guevara (SALAS, 2008) manifiesta que las primeras construcciones no fueron ostentosas, debido a que los españoles e indios que vivían ahí era sólo para estar cerca de las minas de mercurio, mientras que sus familiares residían en Huamanga. Sin embargo, para Jorge Manyari Galván, la misma condición minera, es lo que llevó a Huancavelica a una vida cortesana, donde convivían funcionarios virreinales, dignatarios eclesiásticos y mineros, quienes:

se afanaban en la construcción de hermosos templos católicos de estilo barroco churrigueresco, casonas con fachadas de estilo renacentista, artísticas decoraciones y zaguanes con clavadura de bronce, varios de ellos provistos de escudos mobiliarios, contando la Ciudad con el servicio de limpieza a cargo siempre del indígena, controlado por el Cabildo (MANYARI, 1988: 94).

La famosa mina de azogue de Huancavelica, fue descubierta por Amador de Cabrera a finales de 1563, procediendo a registrar su descubrimiento el 1ero de enero de 1564, ante el Alcalde ordinario de Huamanga, Lope de Barrientos. La mina recibió por nombre la “Descubridora”, “Mina de todos los Santos”, pasando finalmente a llamarse “Santa Bárbara” (SALAS, 2008). El azogue (mercurio) que se extraía de la mina, permitió extraer la plata de las minas de Potosí, entendiéndose por ello que:

la minería colonial americana no pudo funcionar sin la producción del azogue, y que el único lugar en América donde se produjo en cantidades suficientes para exportar fue en Huancavelica, considerada como una de los <<ejes>> de la carreta por donde circularon las riquezas de la América colonial y que España la llamó *Alhaja de la Corona* (REYES FLORES, 2004: 36).

La historia de Huancavelica, nos señala que para el siglo XVI, aún era una ciudad en construcción, joven en comparación con otras ciudades del Virreinato del Perú; sin embargo, era la más importante por sus aportes para la economía de la Corona Española, así como para el Virreinato. Sus riquezas atraeron habitantes de diferentes regiones, que contribuyeron en el crecimiento de la ciudad y la construcción de templos acorde a su importancia.

### 3.2 Las órdenes religiosas e iglesias en Huancavelica del siglo XVI

Ante el crecimiento poblacional de Huancavelica, y el gran número de mitayos que trabajaron en las minas de azogue, se impulsó la presencia de órdenes religiosas que realicen la evangelización. Lo que motivó, desde mediados del siglo XVI, la presencia de la orden Dominica, la orden Francisca, la orden Jesuita, la orden Hospitalaria de San Juan de Dios y la orden de San Agustín.

La orden Dominica, cuenta con datos que refieren su presencia en Huancavelica desde antes de 1561, año que posiblemente fue la fundación del Convento<sup>14</sup> de Santo Tomás de Aquino. En 1590, el convento es elevado a priorato, llegando como prior el Fray Domingo de Montenegro, quien motivó la construcción de la Iglesia. Asimismo, la Orden creó y asistió a la parroquia de indios de Santa Ana, ubicada a un kilómetro de distancia del Convento. (ÁLVAREZ PERCA, 2003)

La Orden Franciscana, en atención a lo señalado por el virrey Francisco Toledo en 1570, se asentó en Huancavelica a fin de cuidar de las necesidades espirituales de los indios que laboraron en las minas de azogue. Desempeñaron esa función hasta 1590, año en que se les ordenó retirarse de Huancavelica, para que en 1604, retornar con la licencia otorgada por el virrey Luis Velasco, que les permitió abrir un nuevo convento en Huancavelica. (HERAS, 2003).

De acuerdo a la información brindada por Armando Nieto Vélez (NIETO VÉLEZ, 2003), el primer Jesuita que se ocupó de Huancavelica, de una manera científica, fue el célebre José de Acosta que narra su expedición a las tierras del mercurio; por otro lado, la *Carta Anua* de 1585, precisa que los padres jesuitas salidos del colegio del Cusco, fueron a Huancavelica y residieron por un corto tiempo, hasta que finalmente en 1644 se establecen de manera permanente.

---

<sup>14</sup> El convento, en dicha época hacía referencia a una casa donde habitaban entre nueve a más frailes asignados. Ver: Álvarez Perca, 2004, pp. 75 – 76.

La orden Hospitalaria de San Juan de Dios, llegó a Huancavelica en 1608 y se hizo cargo del hospital que ya existía en la Villa, fundada para atender a los indios enfermos que trabajan en la mina de azogue. (VALENCIA y SÁNCHEZ, 2003).

Sobre la orden de San Agustín, se tiene referencia de su convento desde 1652, sin embargo, desde “el capítulo provincial de 1614 - 1618, figura como hospedería agregada al convento de Lima para los efectos del voto (...) este convento también se perdió (UYARRA, 2003: 90)

Por otro lado, Jorge Manyari Galván indica que el Clero que llegó a Huancavelica estuvo conformado por dos grupos:

El Clero Secular y el Clero Regular, los primeros, caracterizados por no encontrarse sujetos a reglas ni pertenecer a congregaciones, por ser sacerdotes libres en su ejercicio, sometidos solo a las disposiciones del Obispo jurisdiccional. Dentro de este grupo se encuentran los “Tonsurados” o también llamados “Clérigos”, con la distinción del rapado o tonsura del pelo en la parte superior o “coronilla”, siendo quienes llegaron primero a las Minas de Azogue y luego a Huancavelica desde antes de su fundación, construyendo las iglesias de Santa Ana, San Sebastián y la Catedral o iglesia Mayor. (MANYARI, 1988: 113)

Conforme lo manifestado por Manyari (MANYARI, 1988), los primeros clérigos en Huancavelica fueron los responsables de construir las Iglesia de Santa Ana, la Catedral y San Sebastián, las mismas que luego fueron regentadas por las órdenes religiosas que llegaron a Huancavelica.

El centro histórico de Huancavelica, en la actualidad cuenta con 8 iglesias: La Catedral de San Antonio de Huancavelica, la Iglesia de San Sebastián, la Iglesia de San Francisco, la Iglesia de Santo Domingo, la Iglesia de la Ascensión, la Iglesia de San Cristóbal, la Iglesia de Santa Ana y la Iglesia de San Juan de Dios. De las cuales, sólo procedemos a dar mayor referencia de las iglesias que fueron construidas en el siglo XVI:



- a. *Iglesia de Santa Ana* (Fig. 14), fue la primera iglesia fundada en Huancavelica en 1572, se hace referencia a la existencia de esta iglesia en el Acta de fundación de Huancavelica. Según Jorge Manyari (MANYARI, 1988) fue construida y dirigida por los Tonsurados, luego a la llegada de la orden Dominica, fue regentada por ella. Su estructura presenta una terminación en punta a dos aguas con una torre pequeña, tiene una nave principal y dos altares para el Señor de los Azotes y la Virgen Forastera.



**Figura 14. Iglesia de Santa Ana. Foto: Archivo personal.**

- b. *Iglesia de San Sebastián* (Fig. 15), de acuerdo a Jorge Manyari (MANYARI, 1988), fue la segunda iglesia que se construyó en Huancavelica, mientras que Federico Salas Guevara y Tulio Carrasco Urruchi la consideran como la tercera Iglesia en construirse en Huancavelica, la cual atribuyen a los Tonsurados (SALAS, 1993; CARRASCO, 2003).



**Figura 15 . Iglesia San Sebastián. Foto: Archivo personal**

c. *Iglesia de Santo Domingo* (Fig. 16), fue construida inicialmente bajo la advocación de Santo Tomás de Aquino, el prior Fray Domingo Montenegro fue quien motivó su construcción desde 1590, para posteriormente ser enterrado en ella. (MANYARI, 1988).



**Figura 16. Iglesia Santo Domingo. Foto: Archivo personal**

d. *La Catedral de Huancavelica o Iglesia Mayor de San Antonio* (Fig. 17), se encuentra ubicada frente a la Plaza de Armas de la ciudad, cumpliendo lo dispuesto en el Acta de Fundación:

y que la otra cuadra de la dicha plaza, que va a la parte de arriba, frontero de las dichas Casas de su Magestad, tiene señalada para la Iglesia de este pueblo, en la cual está ya (h)echa una capilla en que se celebra los oficios divinos, cuya advocación es Ntra. Señora de las Nieves, para lo cual dicha iglesia tiene señalada toda la dicha cuadra (SALAS, 1993: 29 – 30)

Al igual que la Iglesia de Santa Ana y San Sebastián, esta iglesia fue construida por los Tonsurados, conforme manifiesta Jorge Manyari (MANYARI, 1988), la misma que para 1608, a la llegada del Marqués de Montesclaros, ya se encontraba en funcionamiento con dos párrocos.



**Figura 17. Iglesia de San Antonio o Iglesia Mayor de San Antonio. Foto: Archivo personal**

### **3.3 Alcances sobre las investigaciones del arte virreinal en Huancavelica**

Contadas son las investigaciones que nos ayudan a reconstruir la historia del arte virreinal de Huancavelica, a pesar de la existencia de iglesias con imponentes portadas y fastuosos retablos, que evidencian el importante y rico desarrollo artístico de la otrora Villa Rica de Oropesa; las investigaciones sobre la región se han enfocado principalmente en el impacto económico que tuvo el azoque, las técnicas de extracción del mineral, la minería, la sociedad española, y el estado de los mitayos que trabajaron en las minas.

Al buscar información sobre la Historia de Huancavelica, encontramos que son escasas las publicaciones realizadas sobre esta región, aunque ricas en información, al brindar datos desde antes de la fundación de Huancavelica, entre las cuales podemos mencionar a las obras realizadas por Jorge Manyari Galván (1988), Guillermo Lohman Villena (1999), Julio Carrasco Urruchi (2003) y Federico Salas Guevara Schultz (2008).

De la misma manera, encontramos muy pocas publicaciones sobre la historia del arte de Huancavelica, más escaso aún, las que abordan el arte en la época Virreinal, a pesar de que la región ostenta “un patrimonio arquitectónico y urbano del periodo colonial y republicano tan importante que tan solo se puede comparar

con lo que existe en las ciudades históricas de Cusco y Ayacucho principalmente” (CONCHA FLORES, 2010: 2).

Huancavelica, por su patrimonio arquitectónico, pudo haber sido considerada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, sin embargo las alteraciones que presentan las Casas Virreinales del centro histórico de Huancavelica llevaron a que los representantes de la UNESCO desistieran de tal intención, según lo manifestado por Armando Chipana León, Arquitecto de la Dirección Regional de Cultura, al Diario Correo el año 2013:

(...) los propietarios de las portadas coloniales, realizaron construcciones nuevas las cuales muchas veces no armonizaban con el entorno, tanto así que hace un par de años llegaron a la ciudad expertos de la Unesco con la intención de declarar a Huancavelica Patrimonio Cultural de la Humanidad por su rica arquitectura colonial. Sin embargo al constatar que muchas de las anteriormente denominadas casonas coloniales habían sido modificadas, este propósito quedó de lado, perdiéndose una gran oportunidad de renombre para la ciudad. (Diario Correo: 22 de mayo del 2013).

Aparte de las casas virreinales, Huancavelica cuenta con retablos y portadas retablos de las iglesias, que evidencian el importante desarrollo artístico de la región en la época virreinal; sin embargo, sólo se cuenta con contadas investigaciones que la abordan.

Antonio San Cristóbal (SAN CRISTÓBAL, 2003a), es uno de los principales investigadores sobre el arte en Huancavelica, principalmente por el estudio que realizó sobre el retablo y las portadas retablos de las iglesias de Huancavelica, en las cuales encontró elementos que las vuelven únicas en relación al desarrollo artístico de otras regiones. Por ejemplo, sobre las portadas retablo de las iglesias de Huancavelica manifiesta que:

La portada de la catedral en la misma ciudad de Huancavelica, la de Santa Bárbara situada junto al a mina de este nombre, y la portada de Julcamarca en la provincia de Angaraes (...) estas tres portadas distanciadas y dispersas cada una respecto de las otras dos, constituyen uno de los grupos arquitectónicos más espectaculares de la arquitectura virreinal peruana, tanto por la originalidad irrepetida de sus diseño, como por el hecho de tratarse de portadas homólogas de grandes dimensiones y tan separadas geográficamente. Se trata de un caso que junto con el de las otras dos portadas huancavelicanas de San Sebastian y del pueblo de Conaica, antes mencionadas, no vuelve a

repetirse en la amplia y variada arquitectura virreinal peruana. (SAN CRISTÓBAL, 2003a: 217-218).

Esta conclusión que exalta la originalidad irrepetible del diseño de las portadas retablos de las iglesias de Huancavelica, en relación con otras regiones, evidencia el alto desarrollo artístico al que llegó la otrora Villa Rica de Oropesa. Asimismo, encuentra elementos importantes en los retablos de Huancavelica que lo llevan a concluir la posible existencia de una escuela retablista en la región. (SAN CRISTÓBAL, 2003).

Otro autor que aborda el tema de los retablos de Huancavelica, es José María Gálvez Pérez, quien de manera muy general describe los sistemas constructivos de los retablos en la región, señalando que “Los estilos en los retablos de Huancavelica son renacentistas, del siglo XVI y XVII, otros son barrocos del siglo XVII y XVIII, y también son de estilo rococó y neoclásico del siglo XVIII y XIX” (GÁLVEZ, 2003: 275), sin embargo, no precisa ni señala los retablos que corresponden a los siglos y estilos mencionados.

Un trabajo que amerita ser mencionado, a pesar que en su introducción señala que presenta debilidades, es el realizado por Adolfo Gustavo Concha Flores (CONCHA FLORES, 2010), quien compila los trabajos de investigación de los alumnos de la facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional del Centro del Perú, sobre las manifestaciones arquitectónicas de Huancavelica, entre los cuales exponen datos sobre las iglesias, fachadas, retablos, materiales de construcción, pintura y murales de Huancavelica.

Encontramos también, en la investigación realizada por Jaime Mariazza Foy (MARIAZZA, 2003), datos relevantes para el estudio iconográfico de dos lienzos de Huancavelica, sobre el retrato del *profeta Elías con santos carmelitas* de la iglesia de San Sebastián y el de *Santo Domingo y San Francisco*, de la iglesia de San Francisco.

La cantidad de investigaciones y las manifestaciones artísticas abordadas sobre el arte virreinal de Huancavelica, nos llevan a concluir lo siguiente:

- El estudio del arte virreinal de Huancavelica se ve limitado al análisis de obras existentes.
- Las investigaciones realizadas hasta la actualidad, no recurren a fuentes documentales para contextualizar las obras existentes, o evidenciar obras desaparecidas.
- La principal manifestación artística que se ha estudiado sobre Huancavelica virreinal, son los retablos y las portadas retablos.

### **3.4 Los retablos de las iglesias de Huancavelica**

El estudio del retablo de Huancavelica, fue abordado por primera vez por Antonio San Cristóbal, debido a que “expositores e historiadores de la arquitectura virreinal peruana no habían considerado para nada los retablos de las iglesias de Huancavelica” (SAN CRISTÓBAL, 2003: 263). Su investigación se centra en la interpretación analítica y arquitectónica de los retablos, con la finalidad de encontrar elementos comunes que le permitan establecer una secuencia del desarrollo del retablo en Huancavelica, así como relaciones de dependencia o influencia con retablos de otras escuelas del virreinato del Perú (SAN CRISTÓBAL, 2003).

Los retablos que analiza Antonio San Cristóbal, se encuentran en la Catedral o Iglesia Mayor de San Antonio, la Iglesia de San Francisco, la iglesia de Santo Domingo y la iglesia de Santa Ana, los cuales según su análisis, fueron contruidos en el primer tercio del siglo XVIII por tres distintos talleres asentados en Huancavelica. (SAN CRISTÓBAL, 2003). Lo que le llevó a interpretar que, en Huancavelica existió una escuela de retablos, aunque precisa “se trataría de una escuela regional menor; o acaso de una modalidad regional autónoma y específica, más propiamente que de una escuela plena desplegada en su propio proceso evolutivo” (SAN CRISTÓBAL, 2003: 271).

En relación al estilo de los retablos analizados, el autor manifiesta que son originalmente barrocos, debido a que “no acaeció tal clase de evolución en los retablos de Huancavelica ahora conocidos y estudiados. Estos retablos de las

iglesias de Huancavelica surgieron de frente como barrocos en una etapa que ya era plenamente barroca.” (SAN CRISTÓBAL, 2003: 265). Afirmación que se sustenta en que en cierto punto de la historia de Huancavelica, a partir de un auge económico, se realizó la sustitución completa de todos los retablos arcaicos y pre-barrocos. Lo que puede explicar la falta de evidencias de retablos de los siglos previos al siglo XVIII.

Antes de terminar el presente acápite, consideramos necesario mencionar que a pesar que Antonio San Cristóbal señala que los retablos del centro histórico de Huancavelica son del siglo XVIII, se tiene referencia de un retablo de mediados del siglo XVII en la Iglesia de Santa Ana, acorde a la *Ficha de Registro de Bienes Muebles del Ministerio de Cultura* del año 2005 (fig. 18 – 19), que describe un retablo lateral que se culminó de construir el 6 de julio de 1661, conforme la inscripción que presenta en la base izquierda del retablo.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA SUB DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN, REGISTRO Y CATALOGACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL MUEBLE, MODERNO Y CONTEMPORÁNEO		C.N. N° 09-01- 01	Grupo V	Tipo 2.2	N° Espec B-6	N° Cor 47
TIPO: <b>RETABLO</b>	TÍTULO / DENOMINACIÓN: <b>RETABLO DE LA VIRGEN DEL ROSARIO</b>					
MONUMENTO: Iglesia de Santa Ana						
POSEEDOR: Diócesis de Huancavelica						
DPTO: Huancavelica PROV: Huancavelica DIST: Huancavelica						
DIRECCIÓN:						
UBICACIÓN: Iglesia, muro de la Epístola						
AUTOR: Anónimo FIRMADO: No						
ATRIBUCIÓN: FECHA O ÉPOCA: 1661						
ESCUELA: ESTILO:						
SERIE: FIRMADA:						
N° DE BIENES INVENTARIADOS DE LA SERIE:						
DIMENSIONES: Alto: 530 cm. (aprox.) Ancho: 260 cm. Diámetro: Peso:						
DESCRIPCIÓN: Retablo de un cuerpo y ático; hornacina con imagen de la Virgen del Rosario, flanqueada por paneles con relieves que representan las letanías de la Virgen y seis óvalos con pinturas que representan Arcángeles. En la zona inferior, cuatro pinturas pequeñas de santos franciscanos y dominicos santos franciscanos y dominicos. Atico con pintura que representa a Santa Rosa de Lima.						

**Figura 18. Ficha de Registro del retablo lateral de Santa Ana. Fuente: Ministerio de Cultura.**

DATOS TÉCNICOS:		OBSERVACIONES GENERALES: -Pérdida del dorado y de la policromía. -Inscripción en la base, a la izquierda: "ACABOSE ESTA OBR A, 6 DE JULIO DE 1661 AÑOS, B".
MATERIAL: Madera, tela, óleo		
TÉCNICA: Tallado, pintado		
ACABADO: Dorado		
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Malo		
ESTADO DE INTEGRIDAD: Incompleto		
RESTAURADO: No FECHA:		
ELEMENTO ADICIONAL:		
MATERIAL: FORMA:		
ACABADO: ESTILO:		
DIMENSIONES: Alto: Ancho: Diámetro:		
Fondo:		
ESTADO DE CONSERVACIÓN:		BIBLIOGRAFÍA:
ESTADO DE INTEGRIDAD:		
DATOS LEGALES:		
FOTOGRAFO: Carlos Ponce Ponte FECHA: 17-06-05	CATALOGADOR: Jorge Iturrino Saldaña FECHA: 17-06-05	RESPONSABLE: FECHA:

**Figura 19. Ficha de Registro del retablo lateral de Santa Ana. Datos del año del retablo. Fuente: Ministerio de Cultura**

En razón a lo expuesto, podemos señalar que la información sobre el retablo en Huancavelica, consiste sólo en el análisis de los retablos del siglo XVIII realizado por Antonio San Cristóbal, no existiendo aportes o análisis sobre retablos del siglo XVI y XVII, lo que representa un vacío de información de dos siglos de la historia del arte de Huancavelica.

### **3.4.1 Características e influencias de otras escuelas en los retablos de Huancavelica**

Debido a la importancia que representa la investigación de Antonio San Cristóbal (SAN CRISTOBAL, 2003) para el conocimiento del retablo en Huancavelica, procedemos a listar las características más importantes encontradas por el autor, que las diferencian de la producción retablista de otras regiones:

- El retablo del altar mayor de la Catedral de Huancavelica, “Es uno de los pocos retablos virginales desplegados en cinco calles, lo mismo que el retablo del altar mayor de la catedral de Ayacucho” (SAN CRISTÓBAL, 2003: 259). Tiene por particularidad, la asimetría que presenta entre sus cuerpos, comprendido por “dos estratificaciones distintas: la dualista en las cuatro calles laterales y la triple en la entre calle central” (SAN CRISTÓBAL, 2003: 238). Muy diferente a la distribución regular entre cuerpos y calles que se aprecia en los retablos de la Escuela de Ayacucho.
- El trabajo de las columnas salomónicas del retablo mayor de la Catedral, presenta a consideración de Antonio San Cristóbal, una libertad interpretativa poco usual, donde se evidencia el uso de elementos renacentistas o pre salomónicos, apreciadas en las columnas del segundo cuerpo del retablo de la Catedral.
- El uso de arcos de cornisa en los retablos de Huancavelica, “difieren del motivo común en los retablos y portadas, porque en el motivo huancavelicano los arcos de cornisa se mantienen paralelos, intercediendo la misma distancia entre su base que entre los extremos superiores” (SAN



CRISTÓBAL, 2003: 242). Lo que le lleva a proponer su reconocimiento como una tercera versión de arcos de cornisa abiertos por la entrecalle central.

- El tratamiento estructural de los retablos menores de la Catedral, presentan una terminación superior horizontal, que “marca una diferenciación estructural respecto de los retablos ensamblados en las otras escuelas retablistas regionales como las de Lima, Ayacucho, Trujillo y el Cuzco.” (SAN CRISTÓBAL, 2003: 247),

De la misma manera, el autor (SAN CRISTOBAL, 2003) ha identificado en los retablos de Huancavelica, influencias de otras escuelas retablistas. La influencia de la Escuela Limeña, la identifica a partir de la utilización de los arcos trilobulados en los retablos de la Catedral de Huancavelica; mientras que, la influencia de la Escuela Ayacuchana, lo evidencia en el retablo de la Iglesia de San Francisco, por presentar coincidencias ornamentales y estructurales con el retablo de Santo Domingo de Ayacucho, lo que lo lleva a concluir que ambos retablos fueron realizados por el mismo ensamblador. También, encuentra la influencia de esta escuela, en los paneles tallados de los retablos menores de la Catedral de Huancavelica.

### **3.5 Fuentes para el estudio del retablo en Huancavelica Virreinal**

La investigación de Antonio San Cristóbal (SAN CRISTÓBAL, 2003), además de brindar información sobre los retablos existentes de Huancavelica, expone la urgente necesidad que se tiene por contar con estudios sobre protocolos notariales que brinden mayor información sobre los retablos existentes en Huancavelica como los que ya no existen del siglo XVI y XVII, con la finalidad de cubrir ese vacío de información que se tiene sobre el desarrollo del retablo de esta región.

Para cubrir ese vacío de información, debemos recurrir a las fuentes primarias custodiados en el Archivo Histórico de Huancavelica, el Archivo General de la Nación, el Archivo General de Indias y colecciones particulares. Sin embargo, para los fines de la presente investigación, sólo nos hemos enfocado en el acervo documental del Archivo Histórico de Huancavelica, debido

a que cuenta con protocolos notariales del siglo XVI y se encuentra en lugar donde se desarrolló la manifestación artística.

En ese sentido, procederemos a brindar información sobre el Archivo Histórico de Huancavelica, así como resaltar su importancia para la historia del arte del Perú.

### **3.5.1 Archivo Histórico de Huancavelica**

El acervo documental que hoy se conoce como el Archivo Histórico de Huancavelica (AHH), en un inicio tenía la denominación de “archivo documental de Huancavelica”, de acuerdo a la expresión utilizada por el Alcalde de la Municipalidad Provincial de Huancavelica, Pedro Palomino Pastrana, en el Oficio N° 627-2007-ALC/MPH del 9 de noviembre del 2007; mediante el cual, se hizo entrega de un inventario de los documentos del siglo XVI al XX, que fueron trasladados al Instituto Nacional de Cultura de Huancavelica, bajo la dirección de la directora Victoria Contreras Lacho.

Es así que, se considera como el año de inicio del Archivo Histórico de Huancavelica, el año 2007, por motivo de su traslado al Instituto Nacional de Cultura de la región (Hoy Dirección Desconcentrada de Cultura de Huancavelica).

El acervo documental del Archivo Histórico de Huancavelica, está conformado por los siguientes tipos documentales: Protocolos Notariales, Expedientes, Predios, Estadística escolar, Servicio militar, Telegramas, Inventario de monumentos, testamentos, entre otros. Los Protocolos Notariales constituyen la mayor parte del acervo documental, y están organizados por nombres del Escribano Público y años, como se procede a detallar para los siglos XVI y XVII, que son los siglos de interés de nuestra investigación:

- Escribanos Públicos del siglo XVI: Francisco de Bascones (1573 – 1589), Francisco de Bascones y Luis Melendez ( 1590 – 1592), Francisco de Bascones (1593- 1600).

- Escribanos Públicos del siglo XVII: Francisco de Bascones y Alonso de Cansinas (1601 – 1603) Alonso de Cansinas (1604 – 1640), Alonso de Gadea (1638 – 1646), Bernaldo Maldonado ( 1641 – 1642), Bernaldo Maldonado y Juan de Ruiz ( 1643 – 1644), Francisco de Angulo y Josephe de Cansinas ( 1645 - 1648), Joan Silvestre y Pedro de la Peña (1649), Pedro de la Peña y Alonso Gadea ( 1650), Alonso Gadea (1651), Francisco Nieto y Alonso Gadea (1652), Alonso de Gadea y Diego Lasso ( 1654 – 1655), Alonso de Gadea y Bernardo Maldonado (1656), Alonso de Gadea (1657), Alonso de Gadea, Bartolome Maldonado y Agustín Cáceres Garrido (1658), Bartolome Maldonado y Diego Luis de Escobar ( 1659), Luis de Escobar (1660), Alonso de Gadea (1661 – 1663), Alonso de Gadea, Antonio de Bargas y otros (1664), Alonso Perez Romero (1665), Carlos de las Casas (1666 – 1668), Alonso de Gadea y otros (1669), Diego de Jeria (1670 - 1673), Diego de Jería, Diego Gomez de Cárdenas y otros (1674), Diego Gómez de Cárdenas (1675 – 1679), Varios escribanos (1680), Diego Gomez de Cárdenas (1681), Miguel de Cantoral y otros (1682 - 1683), varios (1684), Miguel de Cantoral y otros (1685 – 1686), Juan de ... (1687), Josephe de Cardenas (1689), Juan Ortiz de Carbajal ( 1690 – 1692), Francisco Herrera (1693 – 1699).

En la lista de Escribanos Públicos que se ha detallado, podemos apreciar una diferencia del número de responsables por siglo, durante el siglo XVI es común encontrar a un solo responsable, mientras que para el siglo XVII son más de tres los Escribanos Públicos que ejercieron sus funciones en un mismo periodo.

Estos documentos resguardan información importante sobre el desarrollo histórico, social, ideológico, económico y artístico de Huancavelica, tal como ha manifestado Jesús Galiano Blanco, Brian S. Bauer, Douglas K. Smit, y Antonio Coello Rodríguez, al señalar que estos documentos son:

una crónica del desarrollo histórico de la región y proveen detalles inigualables sobre las condiciones sociales y económicas de las comunidades mineras. Habiendo sido establecido tan recientemente, pocos investigadores saben de la existencia de este gran archivo, y

ninguno de sus documentos ha sido transcrito o publicado. (GALIANO, BAUER, SMIT y COELLO, 2014: 2).

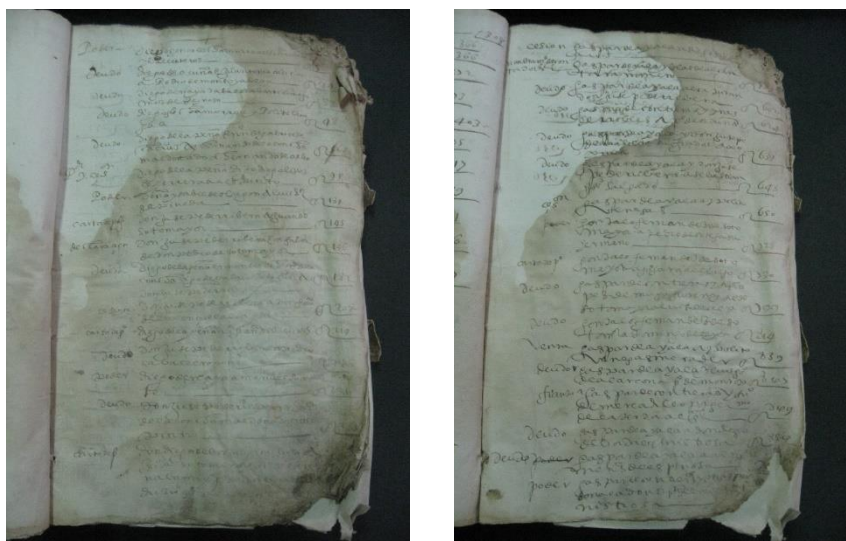
En razón a la importancia de estos Protocolos Notariales, el año 2013 Jesús Galiano Blanco, Brian S. Bauer, Douglas K. Smit y Antonio Coello Rodríguez, se abocaron a la transcripción de los documentos del Escribano Público Francisco de Bascones (1578 – 1600), que tuvo por resultado el “Catálogo del Fondo de Protocolos Notariales del Archivo Histórico de Huancavelica Siglo XVI. Tomo I, Legajos 1-6 (1573 – 1596)”. Este trabajo, constituyó la transcripción de un total de 12 legajos y la revisión de más de 4700 documentos individuales.

Asimismo, los autores señalan, que adjuntaron a la información obtenida del Archivo Histórico de Huancavelica, 91 documentos del Escribano Público Francisco de Bascones, fechados entre el 26 de julio al 28 de noviembre de 1578 y del 19 de setiembre al 23 de octubre de 1596, que se encuentran en la colección Edward E. Ayer del Newberry Library en Chicago, Illinois, Estados Unidos. Sobre los cuales, manifiestan que “parecen haber sido adquiridos en Perú en 1809, pero se desconoce exactamente como entraron bajo custodia de la biblioteca Newberry Library.” (GALIANO, BAUER, SMIT y COELLO, 2014: 2).

El Catálogo en mención, es un gran aporte para el Archivo Histórico de Huancavelica, porque permite conocer las actividades que desarrolló la sociedad Huancavelica del siglo XVI, sin necesidad de recurrir a la lectura de todos los protocolos notariales de este siglo, con la esperanza de encontrar índices (20) que permitan agilizar la investigación. Sin embargo, este Catálogo sólo puede ser consultado en la biblioteca de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Huancavelica, debido a que no se encuentra en la Biblioteca Nacional del Perú, ni en la página web de la institución que permita a los investigadores un acceso más directo.

Asimismo, debemos manifestar que, lamentablemente, a pesar del importante acervo documental que custodia el Archivo Histórico de Huancavelica, no brinda acceso regular a los investigadores. Durante los últimos años, este archivo se ha encontrado cerrado al público investigador, sustentado en la falta

de personal y seguridad sobre los documentos, situación que no ha cambiado durante el transcurso de los años.



**Figura 20. Índice del Protocolo Notarial del Escribano Público Francisco de Bascones, 1595. (2010) Archivo Histórico de Huancavelica. Foto: Archivo Personal.**

### **3.5.2 Fuentes primarias para el estudio del retablo**

Se ha identificado como una de las principales dificultades para el estudio del arte virreinal de Huancavelica, la falta del acceso al Archivo Histórico de Huancavelica, que repercute directamente en el número de investigaciones de la región. En ese sentido, a fin de reforzar la importancia de este archivo para develar la historia de Huancavelica, y en particular de la historia del arte, procedemos a mostrar conciertos de retablos del primer tercio del siglo XVII, como ejemplo de la amplia información que queda pendiente por analizar; con la finalidad, que se brinde las condiciones apropiadas al Archivo Histórico de Huancavelica, y atraiga a un mayor número de investigadores a la región.

Los documentos que procedemos a señalar, son parte del trabajo de investigación que iniciamos el año 2010, donde encontramos información sobre la presencia de maestros plateros, silleros, sombrereros, torneros, herreros, entre otros. Información que refleja el buen desarrollo comercial que tuvo Huancavelica a inicios del siglo XVII.

Debido a que estos conciertos escapan del siglo que es materia de investigación, sólo haremos referencia de los datos relacionados al autor y la obra, incluyendo al final de la investigación, la transcripción e imágenes de los documentos originales; con la finalidad de dejar evidencia de su existencia, y motivar a otros investigadores el estudio del retablo de Huancavelica del siglo XVII.

**a. Carta de obligación del maestro de arquitectura Diego Mariño de Lovera por un retablo para la capilla y altar de Nuestra Señora del Rosario del convento de Santo Domingo**

*A.H.H. escribano Alonso de Cansinas, 6 de febrero de 1617, folio 89 r – 90v<sup>15</sup>.*, informa sobre el acuerdo entre Diego Mariño de Lovera, maestro de arquitectura, y Juan Fernandez Talavera, mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, sobre la construcción de un retablo de madera de cedro y aliso para la capilla y altar de Nuestra Señora del Rosario, del Convento de Santo Domingo. El retablo a construir debía tener una extensión de 6 varas de alto y 4 de ancho, para lo cual el maestro arquitecto solicitó se le brinde la madera, y dos indios ordinarios, uno carpintero y el otro mitimayo pagados por la cofradía; a fin de culminar el retablo en un plazo de 6 meses, el cual tuvo un costo de 700 pesos de a ocho reales.

El maestro arquitecto, Diego Mariño de Lovera, de acuerdo a la biografía de maestros realizada por Rubén Vargas Ugarte, se encontraba en Lima en 1605, tal como se señala a continuación:

Mariño Diego.

El cabildo de Lima concertó con él y Pascual de Candia la sillería del coro y un retablo el 22 de Diciembre de 1605, dándosele por la obra de mano 150 pesos (A.C.E.L.) (VARGAS UGARTE, 1968:255).

Lo que nos permite considerar que el maestro trabajó tanto en Lima como en Huancavelica, siendo posible proponer que haya hecho obras también en otras regiones.

---

<sup>15</sup> Se puede visualizar la transcripción del documento en el apartado “Fuentes primarias del Archivo Histórico de Huancavelica: Transcripciones”, como Transcripción 4.

**b. Carta de obligación del maestro pintor Diego Alvarez Mendez para hacer un sagrario para la iglesia de Castrovirreyna igual al que está en la iglesia mayor de Huancavelica**

*A.H.H. escribano Alonso de Cansinas, 13 de setiembre de 1617, folio 537v – 540r*<sup>16</sup>, que registra una carta de obligación entre Diego Alvarez Mendez, maestro pintor morador en la Villa Rica de Oropesa, y Joan Ordoñez de Loaysa, mayordomo de la Cofradía del Santísimo Sacramento, mediante el cual acuerdan realizar un sagrario similar al que se encuentra en el altar mayor de la iglesia Mayor de Huancavelica, para la Iglesia de Castrovirreyna, que debía ser terminado en un periodo de 5 meses, y tuvo un costo de 550 pesos de a ocho reales.

**c. Carta de obligación del indio ladino escultor Melchor Vega para hacer un tabernáculo para la capilla de la Virgen de Copacabana de la Iglesia Mayor de Huancavelica**

*A.H.H. escribano Alonso de Cansinas, 1621, folio 132v – 133v.*<sup>17</sup>, que registra la Carta de obligación entre Melchor Vega, indio ladino escultor morador de la Villa Rica de Oropesa, con Juan López de Ocaña y Francisco de Arroyo, mayordomos de la cofradía de la señora de Copacabana, mediante la cual acuerdan realizar un tabernáculo para la capilla de Nuestra Señora de Copacabana en la iglesia Mayor de la Villa. Solicitando el escultor, se le de madera y un indio carpintero que le ayude, a fin de entregar la obra en los 6 meses convenidos, por el costo de 220 pesos de a ocho reales.

A este listado de retablos, incluimos un documento sobre la talla de un cristo crucificado en Huancavelica, debido a que brinda un ejemplo del trabajo de tallas

---

<sup>16</sup> Se puede visualizar la transcripción del documento en el apartado “Fuentes primarias del Archivo Histórico de Huancavelica: Transcripciones”, como Transcripción 5.

<sup>17</sup> Se puede visualizar la transcripción del documento en el apartado “Fuentes primarias del Archivo Histórico de Huancavelica: Transcripciones”, como Transcripción 6.

de la época, así como contribuye en el incremento de información de la biografía del maestro escultor y entallador que también trabajó en Lima.

**a. Carta de obligación del maestro escultor entallador Domingo Marques para hacer un cristo muerto de madera para la cofradía de la Vera Cruz para la Villa Rica de Oropesa.**

*A.H.H. escribano Alonso de Cansinas, 23 de noviembre de 1616, folio 851r – 852r<sup>18</sup>.*, registra el concierto entre Domingo Marques, maestro escultor y entallador con Francisco Castellanos de Góngora y Antonio de Rodas Justinian, mayordomos de la Cofradía de la Vera Cruz. En razón a la hechura de un *cruxifijo muerto* de madera de cedro hueco, que debía ser embarnizado y encarnado con su corona y clavos. Así mismo, debía contar con su cruz y ganchos, embarnizado de verde el cual debía medir 2 baras de largo. La obra debía ser entregada en febrero de 1617, y tuvo un costo de 110 pesos de a ocho reales.

El maestro escultor y entallador, Domingo Marques, de acuerdo a la información brindada por Rubén Vargas Ugarte, se encontró en Lima en 1612, como se señala a continuación:

**Marquez Domingo – Escultor**

En 1612 se concertó en Lima con el pintor Francisco de Vargas, a fin de que éste pintase y dorase y él esculpiese cualesquiera imágenes de Santos y por ellas se le daría el precio que pareciese bien a Angelino Medoro. (VARGAS UGARTE, 1968: 259).

Asimismo, Javier Chuquiray Garabay (CHUQUIRAY, 2018) señala que este maestro escultor y entallador trabajó con Francisco de Vargas por 4 años, realizando figuras de Cristo e imágenes de la Virgen y santos. Además, considera que pudo haber formado parte del taller de Martín Oviedo en 1603. En razón a ello, podemos señalar que Domingo Marques, realizó obras en Lima entre 1612 hasta 1616, y en este último año se dirigió a Huancavelica, para cumplir con el concierto notarial mencionado.

---

<sup>18</sup> Se puede visualizar la transcripción del documento en el apartado “Fuentes primarias del Archivo Histórico de Huancavelica: Transcripciones”, como Transcripción 3.



## CAPITULO IV

### EL ESTILO ARTÍSTICO DEL RETABLO EN HUANCAMELICA A FINALES DEL SIGLO XVI

#### 4.1 El retablo de la Iglesia de Santo Domingo del siglo XVI

La iglesia del convento de Santo Domingo, de acuerdo a Guillermo Álvarez (ÁLVAREZ, 2003), inició su construcción en 1590, promovido por el Prior Fray Domingo de Montenegro, quien al llegar al convento en ese año, encontró que no había iglesia donde realizar los divinos oficios, por ello, apuró su construcción con la intención principal de colocar lo antes posible el Santísimo Sacramento en la capilla mayor de la iglesia, y tener un lugar donde ser enterrado.

El concierto notarial del escribano público Francisco de Bascones, del 29 de octubre de 1594 del Archivo Histórico de Huancavelica, es el primer documento que nos brinda información sobre un retablo de finales del siglo XVI de la región de Huancavelica. Este documento, señala que el Prior y frailes del convento de Santo Domingo acuerdan con Alonso Ximenez de Espinosa, maestro de arquitectura, la construcción de un retablo para el altar mayor de la iglesia, por un monto de 2 mil pesos corrientes de a nueve reales, a ser entregado en un plazo de quince meses en el día de *san Joan*<sup>19</sup> *del mes de Junio del año del señor se vertia del mil e quinientos e noventa e seis años*. Sin embargo, la anotación al margen izquierdo del concierto notarial, informa que:

chancelada esta su palabra y concierto que hicieron sobre un retablo y lo demás contenido en esta su palabra por quanto después asi de conformidad de todos sea fecho otro retablo y dara el dicho convento que parece ser mas cómodo para el dicho (f. 722 v.) convento conforme a la limosna y bienes que tiene y ansi lo da uno por lo que es toca nous aran desta su palabra en ninguna manera ni en [nin]gun tiempo por que como dicho es queda rota y chancelada (A.H.H., escribano Francisco DE BASCONES, 1594, folio<sup>20</sup> 772 r– 772v : al margen izquierdo).

---

<sup>19</sup> El 24 de junio es la fecha de nacimiento de San Juan Bautista, por lo cual la obra debía ser entregada el 24 de junio de 1596.

<sup>20</sup> Folio es la denominación que recibe la hoja de archivo, donde la primera cara de la hoja se denomina *folio recto* (f. r.), y la cara al reverso, *folio vuelto* (f. v.).

Esta nota del 24 de enero de 1596, indica que el retablo del concierto notarial de 1594 queda cancelado, por lo cual solicita al maestro de arquitectura realice otro retablo por un monto menor. El precio de este nuevo retablo, lo encontramos en la *carta de obligación* de la misma fecha, donde los frailes del convento de Santo Domingo y su fiador Juan Bautista de Herrera, se comprometen a pagar a Alonso Ximenez de Espinosa 500 pesos de plata de nueve reales el peso, que adeudan de los mil pesos que costó el nuevo retablo, tal como relata a continuación:

la hechura de un retablo quel dicho Alonso Jimenez de Espinosa dio y vendio al dicho convento para el altar mayor de la iglesia del en precio de un mil pesos y los quinientos son estos por qual nos obligamos y el dicho retablo nos los dichos frayles lo emos recibido del y lo tenemos en el dicho convento e iglesia y todos los dichos principales y fiador nos damos por contentos [?] y entregados (A.H.H., escribano Francisco DE BASCONES, 1596, folio 48 r).

A partir de estos dos documentos, nos interesa destacar que, para el 24 de enero de 1596 la iglesia del convento de Santo Domingo, ya tenía instalado en su altar mayor un retablo realizado por Alonso Ximenez de Espinosa por el precio de mil pesos de plata. Sin embargo, la primera noticia que tenemos sobre la cancelación del retablo de 1594 y la intención de construir uno nuevo, se realiza el 24 de enero de 1596, no existiendo otro documento que haga referencia a la construcción de este nuevo retablo. Eso significa que, los frailes y el maestro de arquitectura acordaron, sin la intervención del escribano público, el cambio del retablo en 1595.

Cabe señalar que, se hicieron 2 cartas de obligación por los 500 pesos que se adeudaba a Alonso Ximenez de Espinosa, en las cuales figuran como fiadores y pagadores del convento de Santo Domingo, Juan Bautista Herrera y Pedro Cavallero Ponce. Sin embargo, la nota al margen de la carta de obligación de 1596, con fecha 7 de agosto de 1597, nos informa que Juan Bautista Herrera es quien realizó el pago de los 500 pesos que se adeudaba al maestro de arquitectura.

Por otro lado, el corto periodo de años entre el inicio de construcción de la iglesia del convento de Santo Domingo (1590) , y el concierto notarial para la

construcción de un retablo para el altar mayor de la misma iglesia (1594), nos permite afirmar que, el concierto notarial del Archivo Histórico de Huancavelica, del escribano Francisco de Bascones del 29 de octubre de 1594, registra el primer diseño del retablo del altar mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo. Asimismo, es el principal referente para conocer el gusto del trabajo del retablo en Huancavelica, debido a que contiene una memoria descriptiva de dicha obra, que de manera general brinda información sobre la arquitectura, ornamentos e imaginería del retablo.

La iglesia de Santo Domingo, hoy en día, cuenta con un retablo mayor preciosamente decorado y de grandes proporciones, que no podría hacer referencia al retablo que culminó Alonso Ximenez de Espinosa en 1596 <sup>21</sup> en reemplazo del primer diseño del retablo del concierto notarial de 1594; debido a que, según Antonio San Cristóbal los retablos de las iglesias de Santa Ana y Santo Domingo son del siglo XVIII:

se renovaron totalmente en estas dos iglesias los retablos en una etapa tardía, pues no perdura ninguno de los primeros retablos renacentistas correspondientes al estilo inicial de la construcción de las iglesias; y que sin duda alguna existirían durante todo el siglo XVII al menos. (SAN CRISTÓBAL, 2003: 260).

Por lo cual, al no existir ninguna evidencia u obra de retablos previos al siglo XVIII, por la súbita renovación que menciona Antonio San Cristóbal, el concierto notarial de 1594 para la construcción del retablo mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo, se convierte, hasta la fecha, en el primer referente para conocer el retablo en Huancavelica previo al siglo XVIII.

El retablo actual de la iglesia de Santo Domingo, tiene 12 metros de alto y 8.5 metros de ancho, presenta 3 calles y 2 cuerpos con un ático. La ficha de registro de Bienes Culturales Muebles del Ministerio de Cultura (Fig. 21), señala que es un retablo del siglo XVIII de estilo Barroco.

---

<sup>21</sup> La carta de obligación de 1596, señala que Alonso Ximenez de Espinosa entregó un retablo que costó mil pesos de plata a los frailes del convento de Santo Domingo, el cual para enero del dicho año ya se encontraba instalado en el altar mayor de la iglesia del convento. (ver: A.H.H., escribano Francisco de Bascones, 24 de enero de 1596),

DATOS TÉCNICOS		OBSERVACIONES GENERALES	
MATERIA: <u>madera</u> TÉCNICA: <u>talla</u> NOMBRE: <u>Bartiz y daras</u> ESTADO DE CONSERVACIÓN: BUENO <input type="checkbox"/> REGULAR <input type="checkbox"/> MALO <input checked="" type="checkbox"/> REPARADO: SI <input type="checkbox"/> NO <input checked="" type="checkbox"/> FECHA: <u>          </u> RESTAURADOR: <u>          </u> USO: <u>          </u> CATERIA: <u>          </u> FORMA: <u>          </u> CUBIERTO: <u>          </u> ESTILO: <u>          </u> IDENTIFICACION: <u>          </u> ALTO: <u>          </u> ESTADO DE CONSERVACIÓN: BUENO <input type="checkbox"/> REGULAR <input type="checkbox"/> MALO <input checked="" type="checkbox"/> DATOS LEGALES (INDICAR DEPENDENCIA FEDERAL)		<p><u>ESTADO DE CONSERVACIÓN:</u> fragmentado, raspado, faltantes, adividos de otros retablos, suciedad.</p> <p><u>BIBLIOGRAFIA</u> <u>continua descripción:</u>          Altar fabricado por 3 calles          divididas y flanqueadas por grandes volutas. Remate en gran cartela mixtilínea con un escudo que muestra la espada dominica al centro. Frontón de volutas flanqueado en el altar.</p> <p><i>Alto</i></p> <p>W 81 FECHA: <u>17 FEB. 1901</u></p>	
Wilfredo Leayza FOTOGRAFO FECHA: <u>Nov. 1980</u>		Jaime MarKesse Fey CATALOGADA FECHA: <u>Nov. 1980</u>	

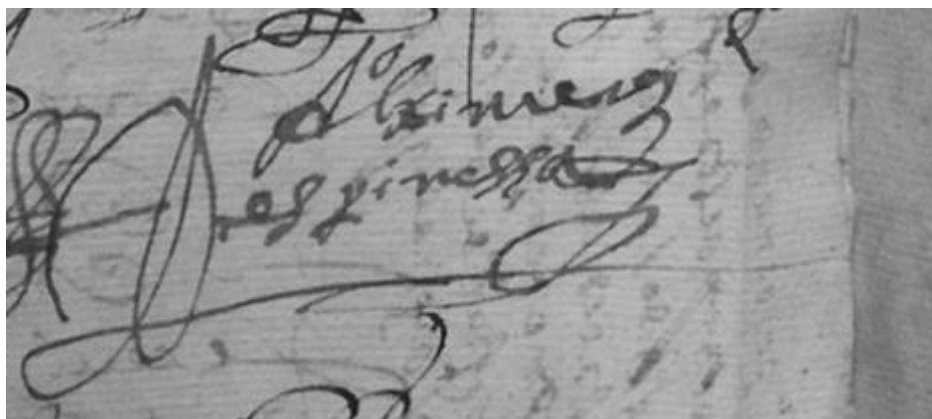
Asimismo, es importante mencionar que el retablo en mención fue desmontado (fig. 22) como parte del proceso de restauración de la Iglesia, que culminó el 23 de diciembre del 2019; el cual consistió en:

A large, ornate, gilded altarpiece (retablo) in a church, featuring multiple levels of arched niches and intricate carvings. The structure is set against a vaulted ceiling and flanked by red and white striped walls.

83

#### 4.2. El maestro de arquitectura Alonso Ximenez de Espinosa

La primera información que tenemos sobre el maestro de arquitectura Alonso Ximenez de Espinosa (también escrito como Alonso Jimenez de Espinosa o Alonso Ximenez Espinosa), se encuentra en los documentos originales del Archivo Histórico de Huancavelica, en el concierto notarial del 29 de octubre de 1594 del escribano público Francisco de Bascones. Luego, en la nota al margen del mismo concierto notarial que tiene por fecha 24 de enero de 1596<sup>22</sup>; y en la nota al margen del 7 de agosto de 1597, registrado en la carta de obligación de 1596<sup>23</sup> del mismo escribano público. Estos documentos, que cuentan con la firma de Alonso Ximenez de Espinosa (Fig. 23), evidencian los años de estancia del maestro de arquitectura en Huancavelica, entre 1594 a 1597.



**Figura 23. Detalle de firma y rúbrica de Alonso Ximenez de Espinosa del Concierto de 1594, folio 776r. Espinosa. Foto: Archivo personal.**

Otros datos importantes que permiten reconstruir la biografía de Alonso Ximenez de Espinosa, lo encontramos en el *Catálogo del Fondo de Protocolos Notariales del Archivo Histórico de Huancavelica* (GALIANO, BAUER, SMIT y COELLO, 2014), que registra el índice de las escrituras de los Protocolos Notariales del siglo XVI del Archivo Histórico de Huancavelica.

En primer lugar, en el mencionado Catálogo, hemos verificado que no aparecen datos del maestro de arquitectura hasta el 29 de octubre de 1594,

---

<sup>22</sup> A.H.H. escribano Francisco de Bascones, 29 de octubre de 1594.

<sup>23</sup> A.H.H. escribano Francisco de Bascones, 24 de enero de 1596.

fecha del concierto notarial del retablo para el altar mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo, que los autores lo registran como:

**Escritura N° 2314.** Folios 772 – 776, Concierto. El prior e Frayles del Convento de Santo Domingo de esta villa, otorgan estar concertados con Alonso Ximenez de Espinosa maestro de Arquitectura, para dar acabado a un retablo de 31 palmos en alto y de ancho 24 palmos para que se ponga en el dicho convento. Huancavelica, 29-10-1594. (GALIANO, BAUER, SMIT Y COELLO, 2014: 201).

En razón a que no existen datos previos al concierto notarial de 1594, podemos asumir que Alonso Ximenez de Espinosa llegó a Huancavelica en ese año. Mientras que en 1595, encontramos más información del maestro de arquitectura en la Escritura N° 2730 del catálogo, que corresponde al 7 de enero de 1595, donde señala que Alonso Ximenez de Espinosa entrega poder a Gonzalo Morillo “para cobranzas y pueda beneficiar y vender qualesquier mercaderías y obras cosas que me pertenezcan.” (GALIANO, BAUER, SMIT y COELLO, 2014:206), y en la Escritura N° 2865, del 29 de marzo, se encuentra el segundo documento que hace referencia a un retablo de este maestro:

**Escritura N° 2865.** Folios 868v-87v. Obligación. Gaspar de Ayala, me obligo de pagar a Alonso Ximenez de Espinosa maestro de Arquitectura, 700 pesos corrientes, por compra de un retablo de madera del niño Jesús. Huancavelica, 29-03-1595. (GALIANO, BAUER, SMIT Y COELLO, 2014: 247).

El 27 de junio del 1595, la Escritura N° 2547 del catálogo, señala que Alonso Ximenez de Espinosa entrega poder a “Antonio del Valle mercader, para que por mi pueda cobrar de Gaspar Ayala, 700 pesos de plata” (GALIANO, BAUER, SMIT y COELLO, 2014:220), no precisando si son los mismos 700 pesos de plata que se adeuda por el retablo de madera, o si es por otra obra o deuda. Tres días después, el 30 de junio del 1595, Alonso Ximenez de Espinosa junto a Gonzalo Morillo, según el Escritura N° 2551 del Catálogo “dijeron que son concertados de hazer compañía de compra y benta de mercaderías” (GALIANO, BAUER, SMIT y COELLO, 2014:221).

La información obtenido del Catálogo del *Fondo de Protocolos Notariales del Archivo Histórico de Huancavelica*, principalmente corresponde a las actividades

del maestro de arquitectura en 1595, lo que nos permite complementar la información que se ha extraído de la revisión de los documentos originales de 1594 y 1596.

Asimismo, hemos encontrado un dato interesante que nos permite aventurarnos en extender los años de trabajo de Alonso Ximenez de Espinosa, en relación a la información registrada por Rubén Vargas Ugarte, sobre un artífice del mismo nombre:

Fajardo Francisco y Ximenez Alonso

Maestro de albañilería el primero y de carpintería el segundo: hicieron la obra de la cerca del Prado y otras en dicho monasterio. Jiménez hizo el coro alto. 1641 (VARGAS UGARTE, 1968: 214)

A pesar de no contar con datos que nos permita rastrear y sustentar, que el personaje llamado Alonso Ximenez, es el maestro de arquitectura sobre quien desarrollamos el presente trabajo de investigación. Consideramos pertinente incluirlo en los datos biográficos de nuestro maestro de arquitectura, como un elemento pendiente que motivará la investigación sobre la vida de este maestro, posterior a 1597.

Asimismo, complementamos la información brindada por Vargas Ugarte, al identificar a Francisco Fajardo, maestro albañil, en Lima entre 1637 a 1644, como Alarife<sup>24</sup> de la ciudad (SAN CRISTÓBAL, 1993), lo que significa que el maestro de carpintería, Alonso Ximenez, se encontró también Lima en el año de 1641.

Por otro lado, es pertinente mencionar que el perfil de maestro de carpintería del “Alonso Ximenes” de Raúl Vargas Ugarte, va de la mano con la función de nuestro maestro de arquitectura como arquitecto de retablo, por lo cual, ese dato no llega a ser un elemento incongruente que nos lleve a pensar que se trata de otro maestro con similar nombre. Así mismo, a pesar de los 47 años de diferencia entre el primer dato del maestro registrado en el concierto notarial de 1594, hasta la información brindada por Raúl Vargas Ugarte, señalarían que Alonso Ximenez

---

<sup>24</sup> El término *alarife de la ciudad*, según Antonio San Cristóbal era un cargo público que otorgaba a los elegidos cierta preeminencia ante los demás maestros del mismo oficio, el cual también implicaba un reconocimiento público de su competencia profesional. (Ver: SAN CRISTÓBAL, 1993)

de Espinosa rondaba aproximadamente los 70 años cuando ejecutó obras en Lima en 1641 (en caso hubiera realizado actividades en Huancavelica antes de los 20 años), lo cual también es viable, debido a que existieron varios maestros que con edades similares siguieron produciendo obras.

Hasta el momento, la información que se ha recopilado en torno a Alonso Ximenez de Espinosa (Fig. 23), confirma que este maestro de arquitectura residió en Huancavelica a partir de 1594 hasta 1597, donde realizó obras y comercio. Encontrándose en Lima en 1641, ejecutando obras junto a Francisco Fajardo, maestro de albañilería y alarife de la ciudad de Lima, del cual se desprende su oficio como maestro de carpintería.

Sobre la producción artística de Alonso Ximenez de Espinosa, podemos mencionar 4 obras bajo su nombre. La primera, responde al diseño del retablo del altar mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo de 1594<sup>25</sup>, que como se había señalado, no llegó a ser culminado. Sin embargo, se debe resaltar que para su construcción se consideró grandes dimensiones y suntuosas decoraciones, que lo llevaron a costar 2 mil pesos corrientes de a nueve reales y una proyección de 15 meses de trabajo. El diseño de este retablo, lo conferimos a Alonso Ximenez de Espinosa, debido a que su intitulación de *maestro de arquitectura* orienta su capacidad para diseñar retablos, y también, en razón a la breve referencia que hace el Prior y frailes del convento de Santo Domingo, al indicar que se *pagaran por el dicho retablo e obra e hechura* a Alonso Ximenez de Espinosa, con lo cual se le atribuye todo el proceso de construcción del retablo al maestro de arquitectura.

La segunda obra, es el retablo para el altar mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo<sup>26</sup>, que se realizó en lugar del diseño de 1594. De este retablo no tenemos información alguna de su estructura, sólo referencia de su entrega

---

<sup>25</sup> A.H.H. escribano Francisco de Bascones, 29 de octubre de 1594.

<sup>26</sup> El retablo que se entregó a la Iglesia del Convento de Santo Domingo, es el segundo trabajo del maestro de arquitectura en Huancavelica hasta la fecha conocido. No existe un concierto independiente para la construcción de dicho retablo, sólo figura como parte de la información registrada *al margen izquierdo* del Concierto notarial de 1594 y como motivo de deuda en la carta de obligación de 1596.



a la iglesia y que costó mil pesos de plata de a nueve reales, según el concierto notarial de 1596<sup>27</sup>. A partir de su costo, que es la mitad de lo que se había proyectado inicialmente, podemos asumir que este retablo tuvo un tamaño menor u ornamentación menos fastuosa, o material de construcción más sencillo. A pesar de ello, este es el primer retablo de la iglesia del convento de Santo Domingo, que probablemente fue culminado a finales de 1595 o antes del 24 de enero de 1596, debido que para esa fecha ya estaba instalado en el altar mayor de la iglesia.

La tercera obra, tiene su referencia en el *Catálogo del Fondo de Protocolos Notariales del Archivo Histórico de Huancavelica* (GALIANO, BAUER, SMIT Y COELLO, 2014), en la Escritura N° 2865 del 29 de marzo de 1595, donde se señala que Gaspar Ayala adquiere un *retablo de madera del niño Jesús* realizado por Alonso Ximenez de Espinosa, por un monto de 700 pesos corrientes. Asimismo, en la Escritura N° 2547 del 27 de junio del 1595, se encuentra a Alonso Ximenez de Espinosa entregando poder a un mercader para que cobre 700 pesos de plata a Gaspar Ayala. Como hemos mencionado anteriormente, no se ha tenido acceso a estos documentos para poder confirmar que los dos documentos hacen referencia a la construcción, entrega y cobro del retablo de madera, sin embargo, en caso correspondieran, eso significaría que el retablo tomó menos de tres meses de construcción.

La cuarta obra, corresponde al periodo de trabajo junto al Alarife de la ciudad de Lima y maestro de albañilería, Francisco Fajardo, en 1641 en Lima; del cual sólo se menciona “hicieron la cerca del Prado y otras en dicho monasterio” (VARGAS UGARTE, 1968: 214). Debido a que, no tenemos más referencias que señalen la producción artística de este periodo, sólo procedemos a mencionar que nuestro maestro de arquitectura tuvo que haber gozado de cierto reconocimiento y competencia profesional, que le permitió trabajar de acuerdo a las exigencias de Francisco Fajardo, sobre todo en un periodo donde era

---

<sup>27</sup> A.H.H. escribano Francisco de Bascones, 24 de enero de 1596.

reconocido por su cargo de Alarife de la ciudad de Lima, entre 1637 a 1644 (SAN CRISTÓBAL, 1993).

Para culminar, queremos proponer que Alonso Ximenez de Espinosa asentó un taller en Huancavelica entre 1594 a 1597, sustentado en el paralelismo de la construcción del retablo de la iglesia del convento de Santo Domingo, que tuvo que haber sido culminado entre finales de 1595 o en enero de 1596, y el retablo de madera del niño Jesús de 1595, de la Escritura N° 2865 del Catálogo antes señalado, los cuales fueron construidos en el mismo periodo. Lo que significó que, el maestro de arquitectura contó con el espacio y personal necesario para satisfacer los requerimientos de obras. Así también, vemos que era muy activo realizando comercio junto a Gonzalo Morillo, quien se encargó de vender varias cosas a nombre del maestro de arquitectura, incluida *obras* que señala la Escritura N°2730 del Catálogo, y con quien formó *compañía* para compra y venta de mercaderías, como se señaló en la Escritura N° 2251 (GALIANO, BAUER, SMIT y COELLO, 2014).

#### **4.3 La madera del retablo de Huancavelica**

El concierto notarial que registra Francisco de Bascones el 29 de octubre de 1594 en Huancavelica, sobre la construcción de un retablo para el altar mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo, cuenta con una memoria descriptiva que brinda información sobre la arquitectura, ornamentación e imagería del retablo. Sin embargo, a pesar de brindar detalles tan específicos como el estofado que se debía aplicar a las figuras en bulto, sagrario, serafines y frutas, o precisar que las moldinas y todo lo que estuviera hecho de cal, debían ser doradas, estofadas y de oro bruñido, así como señalar que las columnas doradas debían tener en “todos los campos de las tarzas y compartimientos y sumados destrias de las dichas columnas an de ser de pulimento blanco que es un alabrasto contrahecho” (A.H.H., escribano Francisco DE BASCONES, 1594, f. 773v – 774r); no se hace referencia al material de construcción del dicho retablo.

La fastuosa ornamentación y decoración descrita en el concierto notarial de 1594, sugiere que el retablo tuvo que haber sido trabajado en un material

maleable, como la madera, que permita representar todos los elementos acordados en el diseño. Sin embargo, también existen retablos con similares características, hechos a base de ladrillo y cal, por lo cual, a partir de la descripción no podemos confirmar el material de construcción de este retablo.

Es por ello que, recurrimos al oficio del maestro y sus obras, para tener referencia sobre el material que se consideró utilizar para la construcción del retablo del concierto notarial de 1594. En ese sentido, exponemos que Alonso Ximenez de Espinosa, fue maestro de carpintería, motivo por el cual sus obras tuvieron que estar relacionadas con el trabajo de la madera, así mismo, el otro retablo del que se tiene referencia que trabajó en 1595 para Gaspar Ayala, fue a base de madera. Por lo cual, a partir de estos datos, consideramos que el diseño del retablo de 1594 para el altar mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo, fue proyectado para ser trabajado en madera.

Por otro lado, si bien no corresponden al siglo XVI, consideramos pertinente mencionar algunos conciertos notariales que registran retablos del siglo XVII en Huancavelica, de los cuales extraemos los materiales de construcción, a fin de reafirmar la utilización de la madera en los retablos de Huancavelica a finales del siglo XVI.

En la carta de obligación de 1617, sobre un retablo para la capilla y altar de Nuestro Señora del Rosario del convento de Santo Domingo, se indica que:

Sepan quantos esta carta vieren como yo Diego Mariño de Lovera maestro de arquitectura residente en esta Villa Rica de Oropesa minas de Guancavelica del Piru otorgo y conozco que me obligo de hacer un retablo de madera de sedro y aliso para la capilla y altar de Nuestra Señora del Rosario de el convento de Santo Domingo de esta dicha villa que tenga seis baras de alto y quatro de ancho con los pilares cornizos y bultos remates y molduras y por la forma y (f. 89 v.) Traza que esta pintada y dibujada en un papel firmado de mi nombre y de Juan Fernandez Talavera mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora de el Rosario y de el presente escrivano a las espaldas de el es qual queda en mi poder el qual dicho retablo ha de hasser (A.H.H., escrivano Alonso DE CANSINAS, 6 de febrero de 1617, f. 89 r – 89v).

La información que se extrae de este concierto notarial, en relación al material de construcción, nos evidencia el uso de la madera de cedro y aliso, que debía ser traído a la región de Huancavelica. Así mismo, se precisa que Diego Mariño de Lovera, realizó el diseño del retablo.

Otro ejemplo, lo encontramos en el concierto notarial de 1621, para la construcción de un tabernáculo para la capilla de la Virgen de Copacabana, donde los mayordomos se comprometen:

dar al dicho Melchor Vega yndio escultor para la dicha obra toda la madera necesaria puesta y entregada en esta villa y el dicho indio carpintero todo pagado a estos de los vienes de la dicha cofradía sin que dello el dicho Melchor Vega pague cosa alguna (A.H.H. escribano Alonso DE CANSINAS, 1621, f. 133 r.).

Volvemos a apreciar en este extracto, que la madera era un material traído de lugares fuera de la Villa Rica de Oropesa, aunque no se precisa el tipo de madera a utilizar. Se tiene conocimiento que en el virreinato del Perú, se utilizó diferentes tipos, entre los cuales podemos señalar la madera de cedro de Nicaragua, cedro ecuatoriano, roble, laurel y madera de Chile (HARTH-TERRÉ y MÁRQUEZ, 1959).

En razón a lo expuesto, podemos manifestar que los retablos realizados a finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII en Huancavelica, tuvieron como principal material de construcción la madera traída de lugares fuera de Huancavelica, entre los cuales se puede confirmar el uso del cedro y aliso.

#### **4.4 El Diseño del primer retablo del altar mayor de la Iglesia de del Convento de Santo Domingo**

El retablo diseñado por Alonso Ximenez de Espinosa en 1594, se proyectó como una obra de grandes dimensiones, con 31 palmos de alto y 24 palmos de ancho para ubicarse en el altar mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo. Dicho diseño, consideró la presencia de un sagrario de 5 palmas de alto, así como, imágenes de la vida de Jesús y la Virgen María, escenas de santos, apóstoles, virtudes y otros personajes importantes para la difusión de la

fe, incluido el escudo de la orden Dominica. La ejecución de esta obra, si bien está a nombre de Alonso Ximenez de Espinosa, conllevó también la participación de otros maestros, como se señala a continuación:

las quales dichas figuras de bulto an de ser vestidas ayudadas con su pasta doradas y (f. 773 r.) estofadas todas las delanteras y las espaldas de qualquiera otro color por respeto de que van fixadas en los nichos y las demás figuras questan referidas an de ser por la propia horden (A.H.H., escribano Francisco DE BASCONES, 29 de octubre de 1594, fs. 772v – 773r).

Esta condición que se expresa con las palabras: *las figuras questan referidas han de ser por la propia horden*, indica que los frailes del convento de Santo Domingo, debían realizar otro contrato para solicitar a un maestro pintor y escultor, la ejecución de las figuras que se señalan en la memoria descriptiva del retablo. Esta situación, nos recuerda el concierto de Dn. Melchor de Sanabria, pintor, quien debía realizar las pinturas del retablo para el altar mayor de la iglesia de Santa Ana de Lima del siglo XVI (HART-TERRÉ y MÁRQUEZ, 1959), en razón a las indicaciones de la traza del retablo que estaba en poder de Gabriel López ensamblador, encargo de la construcción del retablo.

Asimismo, nos llama la atención que Alonso Ximenez de Espinosa no haya solicitado que se le provea de ayudantes para realizar el retablo, tal como si se aprecia en otros conciertos notariales para retablos de menor tamaño. Por ejemplo, en la carta de obligación de 1617 del maestro de arquitectura Diego Mariño de Lovera, para la realización del retablo para la capilla y altar de Nuestra Señora del Rosario, solicita que se le brinde “toda la madera y clavason y bisagras y dos indios” (A.H.H., escribano Alonso DE CANSINAS, 6 febrero de 1617, f. 90v). Así también, en el carta de obligación de 1621, Melchor Vega indio Ladino escultor, realiza un tabernáculo para la capilla de Nuestra Señora de Copacabana de la Iglesia Mayor de la Villa Rica de Oropesa, por lo cual solicita:

me an de dar los dichos mayordomos toda la madera necesaria y un yndio carpintero que me ayude e haga lo que yo le mandare sin que por su trabajo ni de el valer dela dicha madera [ilegible] cosa alguna porque esto a de ser a costa de los dichos mayordomos con cuya condicion dare acabado el dicho tabernaculo de la fecha de esta escriptura en seis meses cumplidos primeros siguientes a la atenta vista y satisfacion (A.H.H., escribano Alonso DE CANSINAS, 1621, f. 132v).

Estos conciertos notariales nos sugieren que el maestro de arquitectura y el pintor, no contaban con aprendices u oficiales que le apoyen en la ejecución de los retablos. Lo cual, refuerza nuestra propuesta de que Alonso Ximenez de Espinosa contó con un taller durante su estancia en Huancavelica.

Sobre la estructura del diseño del retablo, lamentablemente no se cuenta con la traza que evidencia su forma, sin embargo, la memoria descriptiva que presenta el concierto notarial de 1594, permite tener una referencia, que nos orienta a señalar que tuvo una estructura compuesta de 3 calles y 3 cuerpos, o 3 calles, 2 cuerpos y un ático. Para la identificación de los cuerpos, hemos considerado las indicaciones expresadas con las frases: *“al principio del retablo en lo alto della”*, *“En medio en lo alto”*, *“en los tres nichos postreros junto al sagrario”*, que sugieren una distribución en tres cuerpos superpuestos, o dos cuerpos y el ático; de la misma manera, las indicaciones *“las primeras columnas”*, *“el segundo cuerpo de columnas”*, *“las últimas quatro columnas”*, utilizadas para distribuir las 20 columnas que debía tener retablo, nos reafirma la presencia de esta distribución del retablo.

Las calles por su parte, están identificadas en la distribución de la imagería en grupo de tres obras, así también como, por las columnas, que según señala el concierto notarial de 1594, pudo haber tenido un eje a base de 4 columnas, señaladas en la frase: *“an de yr segun esta al ras quatro [?] debuxadas en esta forma que las primeras columnas”* y *“las últimas quatro columnas”*. Dichas indicaciones nos evidencian una estructura donde las columnas marcan la verticalidad del retablo.

#### **4.4.1 Imagería**

El diseño del retablo para la iglesia del convento de Santo Domingo de 1594, contó con una imagería conformada por imágenes de la vida de Jesús y la Virgen María, santos, apóstoles, virtudes y otros personajes importantes para la difusión de la fe católica; estas imágenes fueron distribuidas en grupos de 3 en cada uno de los cuerpos del retablo. Sobre los cuales procederemos a brindar información, siguiendo el orden como fueron indicadas en el concierto notarial.

### **a. En lo alto del retablo**

La descripción del retablo señala que en la parte más alta del retablo debía de ubicarse las siguientes imágenes:

al principio de el retablo en lo alto del la Felipe de vulto con un caliz en la mano ensima de los cartuchos de en/trambos lados dos figuras de vulto la una fortaleza y la otra la esperanza (A.H.H., escribano Francisco DE BASCONES, 29 de octubre de 1594, f. 722v).

Felipe con el cáliz, La fortaleza y La esperanza, son las imágenes en bulto consideradas para la parte superior del retablo. Entre estos personajes, el único que no podemos discernir su procedencia religiosa, bíblica o histórica, es Felipe. Entre los santos, hemos encontramos sólo a 3 personajes con nombre de Felipe: san Felipe Benizzio (Benicio), san Felipe Neri, confesor, y los santos Felipe y Santiago apóstoles (UZQUIZA, 2012). Sin embargo, ninguno de ellos tiene un cáliz como atributo, y san Felipe Neri<sup>28</sup>, no puede ser el personaje representado en el retablo debido a que recién fue canonizado en 1622, y el diseño del retablo es de 1594.

Llegamos a la conclusión que el personaje señalado como "*Felipe con un caliz en la mano*" tampoco hace referencia a ningún santo o personaje bíblico, más aún porque en el mismo concierto notarial, se indica expresamente el estatus de santo o apóstol de sus personajes. En ese sentido, el único personaje de importancia a finales del siglo XVI, que tiene por nombre Felipe y es reconocido como defensor de la fe cristiana, es el Rey Felipe II de España (1557-1598). En relación a la imagen del Rey como defensor de la fe, procedemos a señalar lo siguiente:

Esta renovación de la imagen simbólica del monarca es vivida naturalmente con intensidad tanto en España como en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XVI. En España (dará lugar a la imagen de Felipe II como rey católico defensor de la religión de Roma (...)) era necesario que los monarcas recrearan una iconografía propia que dejara clara su inclinación espiritual (RODRÍGUEZ y MÍNGUEZ, 2003: 199 - 200).

---

<sup>28</sup> San Felipe Neri fue canonizado en 1622, y el retablo que es materia de investigación fue solicitado a construir en 1594, motivo por el cual no se puede hablar de un culto a un personaje que aún no era considerado como santo por la iglesia católica.

Rodríguez Moya y Víctor Mínguez (RODRÍGUEZ y MÍNGUEZ, 2003) manifiestan que la imagen de Felipe II como defensor de la iglesia, tuvo un mayor alcance a partir de la utilización del grabado y las estampas: “Las estampas, quizá de menor calidad que los lienzos, permitían, sin embargo, que el mensaje de Felipe II como rey defensor de los valores religiosos y políticos del catolicismo llegase a un público más amplio, gracias a su rápida reproducción y su fácil difusión”. (RODRÍGUEZ y MÍNGUEZ, 2003: 207). Entre las cuales, se puede mencionar las estampas de “*Cristo y Felipe II*” y “*El salvador entrega las insignias del poder a Felipe II ante el pontífice*” de Hieronymus Wierix y Hans Lieftrinck de 1568, donde se presenta explícitamente a Felipe II como defensor universal del cristianismo.

La importancia que tuvo la imagen del rey Felipe II para la evangelización, pudo haber sido el motivo del porqué la orden Dominica consideró incluir su imagen en el diseño del retablo de 1594, como mensaje de que la iglesia y sus valores eran defendidos por el rey de España. A pesar que la descripción no hace referencia a su calidad de rey, y sólo lo nombra como “Felipe”, las imágenes en bulto de la Fortaleza y la Esperanza que lo acompañan, resaltan sus virtudes como soberano:

En el contexto del siglo XV se pasa de un concepto de virtud monopolizado por las tradicionales virtudes cristianas teologales y cardinales, a una complementación de éstas por unas virtudes caballerescas cada vez más pujantes, (...) para regresar en la época de los Reyes Católicos a una nueva potenciación del protagonismo de las tradicionales virtudes cristianas como fundamento básico de la descripción de la posición ético-moral de los monarcas. (...) la virtud se convierte en el fundamento de toda la apología que se despliega en torno a los monarcas, justificando a partir de la comprobación de aquélla su caracterización como reyes vicarios de Dios, cristianismos, monarcas universales, reyes escogidos, santos, ungidos, sanadores, legisladores ... (NIETO SORIA, 1999 :37-38).

En razón a lo expuesto, concluimos que el personaje denominado Felipe con un cáliz en la mano, es la representación del rey Felipe II.

Sobre las virtudes, la Fortaleza y la Esperanza, no se hace ninguna precisión sobre la forma como fueron representadas, por ello procedemos a hacer



referencia a las características tradicionales que presenta su iconografía. La Esperanza se “suele representar con un aire juvenil, sonriente y coronada o adornada de flores primaverales caracteriza (...) Posteriormente, se le añadió como atributo un ancla, para indica la firmeza y la solidez propias de la auténtica Esperanza teologal” (REVILLA, 1999: 168), y la Fortaleza, “se trata de una mujer armada, por lo que se asemeja a Atenea-Minerva o a una amazona. A veces, está abrazada a una columna o próxima a ella, aludiendo a los aspectos de solidez y firmeza, o blandiendo una rama de encina. El león suele ser su animal emblemático” (REVILLA, 1999: 186-187). Sin embargo, no podemos confirmar que tuvieron la misma representación o hubo alguna modificación local.

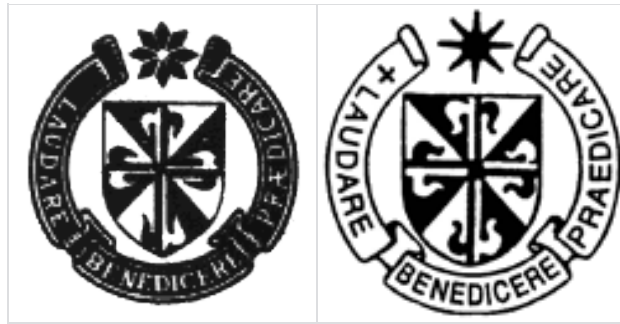
#### ***b. En el medio, en lo alto del retablo***

El segundo grupo de imágenes que se describe en el retablo corresponden a escenas pintadas al óleo y figuras en bulto:

En medio en lo alto un Jesús Cristo con san Juan e la Madalena y nuestra Señora al olio  
En el quadro de el medio la asunción de nuestra Señora al olio en lienzo y a los dos lados deste lienzo y quadro por la parte de afuera dos escudos de la horden  
Luego dos nichos con dos figuras de bulto la una de san Joan Bautista y la otra de santa Caterina de Sena que tengan de alto seis palmos cada una (A.H.H., escribano Francisco DE BASCONES, 29 de octubre de 1594, f. 722v).

La primera escena al óleo compuesta por Cristo, la virgen María, San Juan y María Magdalena, señala la composición de personajes de la escena del “Llanto sobre Cristo muerto”, o el “Conjunto el Calvario”. Bajo esta imagen, la segunda escena al óleo corresponde al cuadro de la Asunción de la Virgen María. Las dos escenas, son temas recurrentes en los retablos mayores de las iglesias.

Los escudos que se colocan a ambos lados del cuadro de la Asunción de la Virgen María, corresponden a la orden Dominica (Fig.24), por ello tuvieron que haber presentado las siguientes características: la cruz flordelisada sobre campo de plata (blanco) y sable (negro), la estrella y el lema “Laudare, Benedicere, Praedicare”.



**Figura 24. Escudo de la Orden de los dominicos. Fuente: Dominicos.org**

Las imágenes en bulto que van a cada lado de los escudos, corresponden a san Juan Bautista y santa Catalina de Siena, a quien en el concierto se la llama *Santa Caterina de Sena*. Según Rosa Giorgi (GIORGI, 2002) San Juan Bautista es representado vestido con pieles, su atributo es el cordero, una cruz y a una cartela. En cambio, Santa Catalina es representada “con el báculo de dominico y los estigmas en manos, pies y corazón en los que a veces florece una azucena, puede llevar en la mano un crucifijo, una azucena o un libro” (GIORGI, 2002: 79). Sin embargo, al igual que con las virtudes, no tenemos mayor información sobre los atributos y forma como fue representado.

### c. ***Junto al sagrario***

En la parte del cuerpo inferior del retablo, se encuentran imágenes en bulto de santos y pinturas de evangelistas:

En los tres nichos postreros junto al sagrario tres figuras de bulto una de santo Domingo y otra de santo Tomas de Aquino y otra de san Francisco. Las dos dellas de siete palmos y medio de alto cada una e la del medio de seis palmos las quales dichas figuras de bulto an de ser vestidas ayudadas con su pasta doradas y (f. 773 r.) estofadas todas las delanteras y las espaldas de qualquiera otro color por respeto de que van fixadas en los nichos y las demás figuras questan referidas an de ser por la propia horden

en lo último e primero de el dicho retablo se a de faser [?] un sagrario quadrado dorado y estofado de alto de cinco palmos desde el frontispicio a la baza de la hechura e ynvención de uno que queda para la yglesia mayor de esta villa en el pedestal que son los pedestales que resiben las columnas quatro evangelistas de pinzel metidos entre sus tarzas doradas (A.H.H., escribano Francisco DE BASCONES, 29 de octubre de 1594, fs. 772 v – 773 r).

En este cuerpo del retablo se encuentran representados los fundadores de las órdenes religiosas, Santo Domingo y San Francisco, quienes se colocan a ambos lados del Doctor de la Iglesia, Santo Tomás de Aquino. Una referencia que tenemos sobre las imágenes de Santo Domingo y San Francisco, en pinturas de la región, lo encontramos en la pintura de la iglesia de San Francisco de Huancavelica, donde se representa la unión de las dos órdenes religiosas:

Se trata de los santos Domingo y Francisco unidos en un solo retrato cuya mitad derecha viste el hábito dominico y sostiene un crucifijo en alto, mientras que en la mitad izquierda vemos el hábito marrón franciscano y azucenas en la mano (lámina 20) Toda la estructura de la composición está destinada a mostrarnos la unión de las dos órdenes en las figuras de sus fundadores, hecho que se representa muchas veces en la pintura colonial a partir de la tradición establecida por la Leyenda Dorada de Santiago de la Vorágine y que ha dado pie a varias formas de interpretación plástica. (MARIAZZA, 2003: 292).

Asimismo, también se representa a Santa Catalina de Siena y Santo Tomás de Aquino, aunque no se brinda datos de su iconografía:

Lo mismo ocurre con los medallones laterales donde están retratados santos y santas de ambas comunidades. De este modo, los retratos de santo Tomás de Aquino, Santa Catalina de Siena y santa Rosa de Lima aparecen junto a la media figura de San Francisco decorados con rosas sin espinas, elemento que significa la alegría celestial y que suele compararse con la Inmaculada, advocación defendida por los franciscanos desde el siglo XIII. (MARIAZZA, 2003: 293).

Por último, en los pedestales donde reposan las columnas del primer cuerpo del retablo, van las imágenes pintadas de los cuatro evangelistas.

Cabe señalar, que el tamaño de las figuras en bulto de los personajes mencionados, fue distribuida de la siguiente manera, las imágenes que van a los lados tuvieron un tamaño de 7 palmas y media de alto, mientras que la del centro sólo 6 palmas. Lo que pudo haber significado una estructura ondulada para este primer cuerpo del retablo, posiblemente a causa del sagrario que debía ir en la parte central inferior del retablo.

Es necesario mencionar que, el sagrario del retablo mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo de 1594, tenía que ser igual al sagrario que se encontraba en la Iglesia Mayor de Huancavelica, información que nos permite

confirmar que para 1594 la Iglesia Mayor de Huancavelica (la Catedral de Huancavelica) ya contaba con un retablo. Así mismo, podemos hacer referencia al trabajo de dicho sagrario, a partir de la información registrada en la Carta de Obligación de 1617 del maestro pintor Diego Alvarez Mendez, donde se señala:

Sepan quantos esta carta vieren como yo Diego Alvarez Mendez maestro pintor morador en esta Villa Rica de Oropesa de Guancavelica del Piru otorgo e conozco por esta presente carta que me obligo de hacer y que hare un sagrario como el que esta en el altar mayor de la iglesia mayor desta dicha villa el cual (f. 538 r.) Tengo de dorar y matizar y hazer en el todas las demás lavores y pinturas que tiene y están hechas en el dicho que esta en la dicha iglesia mayor de esta dicha villa como dicho es en el qual me obligo de poner y que pondre su serradura y llave con que se abra y sierre y lo tengo de aver acabado de hazer de oy dia de la fecha de esta escritura en cinco meses primeros e siguientes a mi costa y lo tengo de hazer llevar a la ciudad de Castrovirreyna para donde es y edificarlo y asentarlo en el altar mayor de la iglesia de la dicha ciudad (A.H.H., escribano Alonso DE CANSINAS, 13 de setiembre de 1617, fs. 537v -538 r).

De la Carta de Obligación, podemos señalar que el sagrario del retablo mayor de la Iglesia Mayor de Huancavelica, fue un trabajo más de pintura que de talla, y que un maestro pintor podía encargarse de la ejecución de toda su estructura.

Volviendo al análisis de la imaginería del retablo de la iglesia del convento de Santo Domingo, podemos señalar que presentó la iconografía típica para los retablos mayores, con imágenes centrales de escenas de la vida de Jesús y la Virgen María, así como las imágenes de los santos relacionados con la orden religiosa. El único personaje que consideramos una novedad, es la imagen del rey Felipe II, que hasta ahora no hemos encontrado otra referencia en la imaginería de retablos del siglo XVI del virreinato del Perú.

#### **4.4.2 Elementos ornamentales y arquitectónicos**

A pesar que no se cuenta con la traza del retablo, la memoria descriptiva registrada en el concierto notarial de 1594 del escribano Francisco de Bascones del Archivo Histórico de Huancavelica, logra en cierta medida brindar información sobre los elementos ornamentales y arquitectónicos del retablo, los que procedemos a detallar a continuación.

### **a. Serafines y frutos**

El retablo, según la descripción del concierto notarial en mención, dispuso que sus frisos tengan entre 24 o 26 serafines, con frutos que vayan de serafín a serafín, mostrando claramente que fruto se está representado. Los serafines en cambio, no cuentan con detalle que dé a entender como debieron ser representados en los frisos, sin embargo, a partir de la precisión que se da para su representación en las columnas, donde debían ir *rostros de serafines*, se puede discernir que los serafines que iban adornando los frisos, fueron de cuerpo entero. Esta forma de representar a los serafines, fue bastante común en retablos de finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII en el virreinato del Perú.

### **b. Columnas**

Sobre las columnas, el concierto notarial de 1594 indica que el retablo mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo, debía contar con 20 columnas distribuidas entre sus cuerpos, las cuales presentan características que procedemos a señalar según en el orden que fueron descritas. Para el primer grupo de columnas, se indica:

yten que veinte colunas que tiene el dicho retablo an de yr segun esta al ras quatro [?] debuxadas en esta forma que las primeras colunas en el primer tercio an de ir unas tarzazas según están dibuxadas doradas y dentro en las mismas tarzazas unos rostros de serafines y las dos tercias partes de hacia arriba estriadas y dorados los altos de las estrias y en el ultimo tercio un Cerafin colgante de el un pomo dorado  
(A.H.H., escribano Francisco DE BASCONES, 29 de octubre de 1594, f. 773 v).

Estas cuatro columnas sobre las que señala su diseño, presentaron una decoración realizada por tercias. El primer tercio del fuste, debía corresponder al dibujo que se tenía sobre ellas, posiblemente en la traza del retablo, donde se debía incluir rostros de serafines, mientras que, los dos tercios hacia arriba debían ir estriados. En la última parte de la columna, se indica la presencia de un serafín con un pomo dorado. Este tipo de estructura de columnas, nos

recuerdan a las utilizadas en los retablos de Ayacucho, Puno, Cusco y Huancayo<sup>29</sup>.

El segundo grupo de columnas, presenta una decoración más sencilla, compuesta sólo *de estrías dorados*. Así también, el tercer grupo de columnas conformado por 4 columnas, también presentaban la misma decoración en las estrías.

En ese sentido, el diseño del retablo mayor del convento de Santo Domingo contó con dos tipos de diseño de columna:

- Columna dividida en tercios, con tercio inferior retallado, y dos tercias superiores estriados.
- Columnas estriadas de arriba hacia abajo.

Cabe señalar que, estas columnas presentan la estructura más recurrente para las columnas de retablos de finales del XVI. Por otro lado, podemos considerar que las columnas utilizadas para el retablo de Huancavelica fueron de orden corintio, en razón a lo señalado por Martín Ramos Sosa (RAMOS SOSA, 2000) quien indica que, las columnas con fustes estriados o de dos tercios estriados, corresponden principalmente a dicho orden.

#### **4.5 El estilo artístico del retablo en Huancavelica a finales del siglo XVI**

El retablo para la iglesia del convento de Santo Domingo, del concierto notarial de 1594 del escribano público Francisco de Bascones del Archivo Histórico de Huancavelica, nos brinda información sobre la arquitectura, ornamentación e imagería de un retablo de finales del siglo XVI de la otrora Villa Rica de Oropesa. Para identificar el estilo artístico que presentó este retablo, vamos a considerar los datos relacionados con el año de construcción y los elementos artísticos que lo componen.

---

<sup>29</sup> Se aprecia columnas distribuidas en tercias en el retablo del Altar mayor de la Iglesia de Cabana (Ayacucho), retablo de San Jerónimo de Tunán (Huancayo – Junín), retablo de la iglesia de Nuestro Señor de la Asunción de Juli (Puno), y el retablo mayor de la Iglesia de San Jerónimo de Cusco.

En el primer capítulo de esta investigación, habíamos señalado que para la historia del arte del Perú, el manierismo estuvo presente entre 1575 hasta mediados del siglo XVII, lo que significa que por contexto, el diseño del retablo para el altar mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo de 1594, se desarrolló en un periodo donde el estilo manierista era predominante. Sin embargo, previo a indicar si el retablo presentó dicho estilo, es necesario reiterar que los investigadores han manifestado que el manierismo tuvo una mayor presencia en la escultura y pintura, mientras que para la arquitectura, se presentan diferentes opiniones sobre el estilo de finales del siglo XVI.

José Correa y José de Mesa (CORREA y DE MESA, 2005) defienden que en las últimas décadas del siglo XVI, el manierismo se presentó en la arquitectura, en cambio José Chichizola de Bernardi (CHICHIZOLA, 1983), señala que la arquitectura manierista se desarrolla en el siglo XVII, y para el siglo XVI, se encuentran manifestaciones gótico, mudéjar y renacentistas en la arquitectura. Por su parte, Antonio San Cristóbal (SAN CRISTÓBAL, 1993a), considera que no existió para la arquitectura, una etapa manierista, como intermedio entre el renacimiento y barroco, sino que desde el año de consolidación de la arquitectura en el XVI hasta 1630, se encontró manifestaciones dentro del esquema renacentistas, en las portadas, y manifestaciones renacentista-gótico-mudéjar.

En este contexto donde encontramos claramente manifestaciones manieristas para la pintura y escultura, mientras que para la arquitectura, aún se debaten diferentes propuestas, entre las cuales predominan el renacimiento y manierismo. Surge el diseño del primer retablo mayor para la iglesia del convento de Santo Domingo de 1594. Debido a que es una obra donde confluyen diferentes manifestaciones artísticas, no podemos por contexto enmarcarlo dentro del estilo manierista, sino tenemos que proceder a analizar cada uno de sus elementos a fin de identificar las influencias estilísticas.

En ese sentido, en el previo acápite de “*El diseño del primer retablo del altar mayor de la iglesia de Santo Domingo*” se ha analizado toda la información que

ofrece el concierto notarial de 1594<sup>30</sup>, sobre el maestro de arquitectura y el retablo. Sobre el retablo, se ha señalado su estructura, imagería, ornamentación y arquitectura, sin embargo, de todos estos datos, los únicos que podemos utilizar para identificar la influencia estilística son los elementos arquitectónicos y ornamentales, debido a que no hay mayor precisión sobre las figuras en bulto y pinturas al óleo, más allá que el nombre de los personajes.

A continuación, vamos a señalar los elementos arquitectónicos y ornamentales del retablo del altar mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo de 1594, los cuales van a ser relacionados con los retablos que se han mencionado en el capítulo II de la presente investigación:

- Serafines y cabeza de serafines: El retablo de Huancavelica de 1594, presenta serafines de cuerpo completo pintados en los frisos del retablo, y cabeza de serafines para el retallado del primer tercio de las columnas, así como un serafín con un pomo para las columnas del primer cuerpo. De acuerdo a Antonio San Cristóbal, estos personajes son característicos de la influencia renacentista, tal como lo indica en su análisis del retablo de Cabana de Ayacucho (SAN CRISTÓBAL, 1998) que presenta en su ornamentación dichos personajes, así como en el retablo de la Asunción de Chucuito (SAN CRISTÓBAL, 2004).
- Estructura del retablo por cuerpos superpuestos y verticalidad: Hemos señalado que el retablo de Huancavelica de 1594 presenta, entre 3 cuerpos y 3 calles, o 2 cuerpos, 3 calles y un ático, además de la verticalidad de la estructura en razón al dato de las 4 columnas del primer cuerpo y las 4 columnas del ático o tercer cuerpo. Este tipo de composición encuentra Antonio San Cristóbal (SAN CRISTÓBAL, 2004) en los retablos de Puno, donde señala que la superposición de cuerpos y el paralelismo de las calles, son de influencia renacentista. De la misma manera, Rafael Ramos Sosa (RAMOS SOSA, 2000) identifica dichas características en los retablos de Martín Alonso de Mesa, por lo cual también los considera renacentista.

---

<sup>30</sup> A.H.H., escribano Francisco de Bascones, 29 de octubre de 1594.



- Columnas estriadas: De acuerdo a la memoria descriptiva del retablo de Huancavelica de 1594, el segundo y tercer cuerpo (o ático), está compuesto por columnas estriadas. Para Rafael Ramos Sosa (RAMOS SOSA, 2000), las columnas estriadas de los retablos de Martín Alonso Cano, significan influencia del manierismo, aunque debemos señalar que considera al manierismo como un elemento de la fase romanista del renacimiento, según la cronología de Jesús Palomero Páramo (PALOMERO, 1989). En cambio, Antonio San Cristóbal, señala que las *columnas rectas acanaladas* son de estilo renacentistas (SAN CRISTÓBAL, 1996).
- Columnas divididas en tercias con el primer tercio retallado y los dos tercios superiores estriados: Sólo en el primer cuerpo del retablo de Huancavelica de 1594, se encuentra estas columnas divididas en tercias, que posiblemente respondieron al orden corintio. Antonio San Cristóbal, (SAN CRISTOBAL, 2004), encuentra columnas corintias estriadas, y el tercio inferior retallado en los retablos de Puno, a los que considera renacentistas. De la misma manera, Rafael Ramos Sosa (RAMOS SOSA, 2003), señala la existencia de retablos a finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII con columnas estriadas y tercio inferior retallado, como el retablo de Chicheros de Diego Cuso Guamán, y los retablos de San Jerónimo de Tunan, a los que considera de estilo renacentista. A estos retablos, podemos sumar el retablo de la iglesia de San Jerónimo de Cusco, debido a que sus columnas presentan la misma estructura.

En atención a la comparación de los elementos ornamentales y arquitectónicos de los retablos, podemos señalar que el retablo de Huancavelica de 1594 diseñado por Alonso Ximenez Espinosa, presentó influencia renacentista identificado en la ornamentación con serafines, y en la arquitectura con las columnas divididas en tercios, con el primer tercio retallado y los dos tercios superiores estriados; y por su composición de cuerpos superpuestos y calles paralelas. Mientras que, la influencia manierista (como estilo o como parte de una fase del renacimiento) se encuentra en las columnas estriadas, aunque también se consideran por otros autores como renacentista.

Esta identificación estilística que considera al diseño del retablo de Alonso Ximenez de Espino de 1594 como renacentista y manierista, es un análisis parcial de la obra, debido que no incluye la escultura, pintura y tallas que presentó el diseño del retablo. Sin embargo, como ya se mencionó no hay datos que nos permitan conocer la influencia estilística de estas obras. La única referencia que podemos hacer, es la relación con retablos contemporáneos de finales del siglo XVI, en los cuales se ha identificado tallas de influencia manierista, en estructuras arquitectónicas renacentistas, como es el caso del *Retablo de Cabana* que analiza Antonio San Cristóbal, lo que nos podría sugerir, una presencia manierista en estas obras de pintura, escultura y tallas, que responderían cronológicamente al estilo que predominó en esas manifestaciones artísticas.

Asimismo, debemos señalar que el análisis estilístico realizado por los investigadores en los retablos de finales del siglo XVI, se han centrado en dos aspectos para determinar el estilo artístico. Algunos investigadores han considerado la estructura del retablo y los elementos arquitectónicos, que los han llevado a identificar la influencia renacentista; mientras que, en otros casos, se han centrado en el trabajo de las tallas de las figuras del retablo, encontrando la predominancia del estilo manierista. Esto demuestra que, para finales del siglo XVI, no existía una integridad estilística en las manifestaciones artísticas que conformaban el retablo, sino una mezcla de estilos, como señaló Emilio Harth-terré y Alberto Márquez Abanto (HARTH-TERRÉ y MARQUEZ, 1959) al analizar los retablos de Lima del siglo XVI.

En ese sentido, podemos indicar que los retablos de finales del siglo XVI, de Lima, Puno, Cusco, Ayacucho y ahora Huancavelica, presentaron una similar forma de construcción, que comprenden la utilización y reutilización de elementos del renacimiento y manierismo principalmente. Encontrando en la estructura del retablo una mayor presencia del renacimiento, y en las representaciones de las figuras, una mayor influencia manierista, sin que con esto se niegue la existencia de otras influencias estilísticas. Debido a que este periodo correspondió a una mixtura de estilos en el retablo, sólo que tuvieron mayor presencia el renacimiento y manierismo.

A partir de todo lo señalado, podemos concluir que el estilo del retablo en Huancavelica para finales del siglo XVI, presentó similar influencia estilística que los retablos de la región de Lima, Puno, Cusco y Ayacucho. Por lo cual, podemos considerar que para el siglo XVII pudo tener un mismo desarrollo como el de las regiones señaladas.

## CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación hemos llegado a las siguientes conclusiones:

1. El estilo artístico que se desarrolló en el virreinato del Perú en el siglo XVI, fue influenciado por el estilo de los artistas que llegaron a estas tierras, por las obras que formaron parte del comercio artístico y por los libros y grabados provenientes de Europa; los cuales, presentaron de manera predominante la influencia del estilo manierista, y en menor medida, de elementos artísticos del renacimiento y barroco.
2. De acuerdo a los investigadores que han analizado la producción artística del virreinato del Perú del siglo XVI, el estilo que se manifestó entre 1575 hasta mediados del siglo XVII, para la pintura y escultura, fue el manierista; mientras que, en la arquitectura, las diferentes posturas de los investigadores señalan la influencia del renacimiento y el manierismo, con evidencias del gótico y mudéjar.
3. Los retablos en el virreinato del Perú del siglo XVI, estuvieron conformados por retablos que llegaron a América como parte del comercio artístico, y por retablos realizados de manera local.
4. Son pocas las investigaciones que se han realizado que señala la influencia estilística en retablos de finales del siglo XVI, debido a la casi inexistencia de obras de este periodo, y a los contados conciertos notariales que registran memoria descriptiva de los retablos.
5. Los artistas encargados de ejecutar un oficio, eran llamados *maestros*, quienes podían ser certificados o no. De estos maestros, el encargado de ejecutar los retablos en el virreinato del Perú del siglo XVI, fueron principalmente los que tenía el oficio de ensamblador, escultor o carpintero, quienes también se intitulaban como *maestro arquitecto o maestro de arquitectura*, para reflejar su conocimiento sobre la arquitectura del retablo y su habilidad para realizar traza del mismo.
6. Las investigaciones realizadas hasta la fecha sobre los retablos del siglo XVI del virreinato del Perú, corresponden en su mayoría a la región de Lima y Puno, mientras que, se encuentran en menor número, ejemplos en Cusco y

Ayacucho. Estos retablos, presentan influencia estilística principalmente del renacimiento y manierismo.

7. Existe diferencias entre el análisis estilístico realizado sobre retablos existentes, y sobre los que están basados en conciertos notariales. El primero, permite un mayor alcance de todas las manifestaciones artísticas que conforman el retablo, mientras que el segundo, presenta limitaciones para detallar la forma como fueron abordadas las figuras y las imágenes, tendiendo más información arquitectónica y ornamental. En ese sentido, el análisis de los retablos y su identificación estilística, se va a ver afectado por la existencia o no del retablo.
8. El estilo del retablo a finales del siglo XVI en el virreinato del Perú, presentó diferentes influencias, siendo las más representativas el estilo renacentista y manierista.
9. Los retablos de finales del siglo XVI de las regiones de Lima, Puno, Cusco y Ayacucho, presentaron características comunes como: una estructura de un cuerpo, o de dos cuerpos y tres calles, con columnas de todas las órdenes, principalmente corintio; asimismo, cuenta con columnas divididas en tercias con estriados y retallados. También, utilizan pilastras y traspilastras; mientras que, en la ornamentación, se encuentra el uso constante de serafines, follajes y frutos.
10. El estudio del retablo en Huancavelica de la época virreinal, se reduce sólo a la investigación realizada por Antonio San Cristóbal, sobre los retablos existentes del siglo XVIII. No existiendo, investigación documental, aportes o análisis sobre retablos del siglo XVI y XVII de la región, lo que significa, un vacío de información de dos siglos de la historia del arte de Huancavelica.
11. La inaccesibilidad al Archivo Histórico de Huancavelica, es una de las principales causas, por la que no se cuenta con mayores investigaciones sobre el arte de la región.
12. El Protocolo Notarial del Escribano Público Francisco de Bascones, del 29 de octubre de 1594, registra el diseño de un retablo para el altar mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo, del maestro de arquitectura Alonso Ximenez de Espinosa; el cual, corresponde al primer retablo que se proyectó a construir para la iglesia en mención, aunque al final no fue ejecutado. Sin embargo, su importancia radica en la memoria descriptiva que

contiene, por brindar información sobre la arquitectura, ornamentación e imaginería del retablo. Convirtiéndose así, en el referente más antiguo, hasta la fecha conocido, de un retablo de Huancavelica del siglo XVI, que refleja el gusto de la época.

13. El maestro de arquitectura, Alonzo Ximenez de Espinosa, del oficio de carpintería, residió en Huancavelica entre 1594 hasta 1597, donde realizó 3 retablos, incluido el retablo que no se llegó a ejecutar; y realizó comercio junto a Gonzalo Morillo. Se le encuentra en Lima en 1641, trabajando junto a Francisco Fajardo, maestro de albañilería y alarife de la ciudad de Lima.
14. En atención a los años de construcción de los retablos trabajados por el maestro de arquitectura Alonso Ximenez Espinosa, encontramos que, tanto el retablo que fue entregado a la iglesia del convento de Santo Domingo, conforme la carta de obligación de 1596, registrado por el escribano público Francisco de Bascones el 24 de enero del año en mención en Huancavelica; y el retablo de madera del niño Jesús de 1595, según la Escritura N° 2865 del Catálogo del Fondo de Protocolos Notariales del A.H.H.; ambos retablos fueron trabajados paralelamente en 1595, por lo cual, se entiende que el maestro de arquitectura contó con el espacio y personal necesario para cumplir con ambos encargos en las fechas acordadas. En razón a ello, consideramos que durante su estancia en Huancavelica asentó un taller.
15. El concierto notarial de 1594 del diseño del retablo de Alonso Ximenez de Espinosa, no especifica el material de construcción del retablo, motivo por el cual, deducimos a partir del oficio del maestro, quien era maestro de carpintería, y del material de otro retablo; que el material de construcción del retablo para la iglesia del convento de Santo Domingo de 1594, fue de madera. Dicho material, tenía que ser traído de lugares alejados de Huancavelica, lo cual no afectó que se siguiera utilizando para los retablos del primer tercio del siglo XVI en la región.
16. A partir de la frase *“las figuras questan referidas han de ser por la propia horden”* que se registra en el concierto notarial de 1594, registrado por el escribano Francisco de Bascones el 29 de octubre del año en mención en Huancavelica, se deduce que los frailes del convento de Santo Domingo, debían hacerse responsables de la contratación del maestro de pintura y escultura, para complementar el retablo. Lo que significa que, Alonso

Ximenez de Espinosa sólo se encargó del diseño del retablo y del trabajo de arquitectura.

17. El diseño del retablo para el altar mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo, presenta una estructura de 3 cuerpos y 3 calles, o 2 cuerpos, 3 calles y un ático; con 4 columnas, que sirven como ejes que marcan la verticalidad y paralelismo de las calles del retablo.
18. La imaginería del diseño del retablo consiste en, escenas de Jesús y la virgen María al óleo, figuras en bulto de las virtudes y santos, y pinturas de apóstoles. Así mismo, incluye una figura en bulto de "*Felipe con el caliz*", el cual consideramos es la representación del Rey Felipe II como defensor de la iglesia.
19. La ornamentación del diseño del retablo del concierto notarial de 1594, consideró dos tipos de serafines, uno de cuerpo completo distribuidos en los frisos junto a frutas que iban de un serafín a otro; y el otro tipo, corresponde a la cabeza de serafines, que se iban a registrar en el tercio inferior de las columnas.
20. La arquitectura del retablo de 1594, presentó dos tipos de columnas: El primer grupo correspondió a columnas divididas en tercios, donde el tercio inferior es retallado y los dos tercios superiores estriados, con decoración de un serafín en el tercio superior, que correspondieron al primer cuerpo del retablo; mientras que, para el segundo y tercer cuerpo o ático del retablo, correspondió el segundo grupo, de columnas estriadas de arriba hacia abajo.
21. La Iglesia Mayor de Huancavelica (La Catedral), para 1594 ya contaba con un retablo construido y asentado en su altar mayor. El sagrario de dicho retablo, sirvió como modelo para los sagrarios de otras iglesias, entre las cuales podemos mencionar al retablo mayor de la Iglesia del convento de Santo Domingo de 1594, y el retablo mayor de la Iglesia de Castrovirreyna de 1617. De acuerdo a la referencia que se hace sobre el sagrario de la Iglesia Mayor de Huancavelica en la carta de obligación de 1617, del escribano público Alonso de Cansinas, del 6 de febrero del año en mención, fue un trabajo más de pintura que de talla.
22. El retablo de Huancavelica de 1594 diseñado por Alonso Ximenez Espinosa, presentó influencia renacentista, identificado en la ornamentación con serafines, y en la arquitectura con las columnas divididas en tercios, o con el

primer tercio retallado y los dos superiores estriados; y por su composición de cuerpos superpuestos y calles paralelas. Mientras que, la influencia manierista (como estilo o como parte de una fase del renacimiento) se encuentra en las columnas estriadas, aunque también se consideran por otros autores como renacentista.

23. El análisis realizado sobre el retablo de Huancavelica de 1594, es un análisis parcial que responde sólo a la manifestación arquitectónica de la obra, y ciertos elementos de la ornamentación. No incluyendo en el análisis, las manifestaciones de pintura y escultura que conforman el retablo, por la falta de información o modelos que brinden detalles de las influencias estilísticas; sin embargo, consideramos que pudieron tener la misma influencia manierista que presentan los trabajos de pintura y escultura de los retablos contemporáneos de finales del siglo XVI.
24. En atención al análisis realizado por los investigadores sobre cada uno de los elementos artísticos del retablo, concluimos que para finales del siglo XVI, no existía una integridad estilística en las manifestaciones artísticas que conformaban el retablo, sino una mezcla de estilos, como señaló Emilio Harth-terré y Alberto Márquez Abanto (HARTH-TERRÉ y MARQUEZ, 1959) al analizar los retablos de Lima del siglo XVI.
25. Los retablos de finales del siglo XVI, de Lima, Puno, Cusco, Ayacucho y ahora Huancavelica, presentaron una similar forma de construcción, que comprenden la utilización y reutilización de elementos renacentistas y manieristas principalmente. Encontrando en la estructura del retablo, una mayor presencia del renacimiento, y en las representaciones de las figuras, una mayor influencia del manierismo; sin embargo, esto no niegue la existencia de otras influencias estilísticas, debido a que, este periodo correspondió a una mixtura de estilos en el retablo.
26. El estilo del retablo en Huancavelica para finales del siglo XVI, presentó similar influencia estilística que los retablos de la región de Lima, Puno, Cusco y Ayacucho. Por lo cual, podemos considerar que para el siglo XVII pudo tener un mismo desarrollo estilístico como en los retablos de las regiones señaladas.



## BIBLIOGRAFÍA

ALVAREZ PERCA, Guillermo. O.P.

- 2003 Presencia de los Dominicos en la evangelización de Huancavelica. En Juan José Polo Rubio (Ed.). *La evangelización en Huancavelica*. (pp 73– 86): Zaragoza: Gorfisa.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge

- 1978 *Consideraciones sobre el Barroco Peruano: Portadas y retablos en Lima durante los siglos XVII y XVIII*. Sevilla: Escuela de estudios Hispano Americanos.
- 1982 Aspectos del comercio artístico entre Sevilla y América con Canarias en los siglos XVI a XVIII. En *V Coloquio de Historia Canario – Americana*. Tomo I. (pp. 871 - 885).

BRUQUETAS GALÁN, Rocío, CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, Ana y GÓMEZ ESPINOSA, Teresa.

- 2003 Los retablos: Conocer y conservar. En *Bienes Culturales, revista del Instituto del Patrimonio Histórico español*. N° 2. Pp. 13 – 48

CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier

- 2014 Aproximación al mundo de las cofradías. En F. Javier Campos y Fernández de Sevilla (Ed.) *Catálogo de Cofradías del Archivo del Arzobispado de Lima*. (pp. 12 – 46). España: Instituto Escorialense de Investigaciones Histórico y Artísticas

CARRASCO URRUCHI, Tulio J.

- 2003 *Cronología de Huancavelica*. Huancavelica: Editorial San Marcos

CONCHA FLORES, Adolfo. (Comp.)

- 2010 *Arquitectura y Urbanismo de Huancavelica*. FARQ-UNCP 2010-1. Huancayo.

CORREA, José y DE MESA, José

- 2005 El Manierismo en Trujillo. En *Manierismo y transición al Barroco. Memoria del III Encuentro Internacional Sobre Barroco*. (pp. 215 – 218). La Paz: Unión Latina.

CHICHIZOLA DE BERNARDI, José

- 1983 *El Manierismo en Lima*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

CHUQUIRAY GARABAY, Javier.

- 2018 *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII. El grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz*. Lima: Conferencia Episcopal Peruana: Comisión Episcopal de Liturgia del Perú, Cabildo Metropolitano de Lima.

DE MESA, José y GISBERT, Teresa

- 1983 El hermano Bernardo Bitti – escultor. En Bibiano Torres Ramíres y José J. Hernández Palomo (coord.). *Andalucía y América en el siglo XVI: Actas de las II Jornadas de Andalucía y América*, Vol 2. (pp. 411 – 428). Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
- 2005 *El Manierismo en los Andes*. La Paz: Unión Latina

ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo .

- 2002 *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico. (siglos XVI al XIX)*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.

GALIANO, Blanco, BAUER, Brian S., SMIT, Douglas K., COELLO RODRÍGUEZ, Antonio.

- 2014 *Catálogo del Fondo de Protocolos Notariales del Archivo Histórico de Huancavelica siglo XVI. Tomo I, Legajos 1 – 6 (1573-1596)*. Lima: Sequilao Editores.

GÁLVEZ PÉREZ, José María

- 2003      Sistemas constructivos de los retablo y púlpitos Huancavelicanos. En Juan José Polo Rubio (Ed.). *La evangelización en Huancavelica*. (pp 273– 280): Zaragoza: Gorfisa.

GIORGI, Rosa.

- 2002      *Santos*.(Carmen Muñoz del Rió Trad.). Barcelona: Electa

GJURINOVIC CANEVARO, Pedro

- 2014      Iconografía peruana durante el reinado de Felipe II. En Javier Campos y Fernandez de Sevilla (dir.) *El Perú en la época de Felipe II* (pp. 215 - 240). Madrid: Ediciones Escorialenses.

HARTH-TERRÉ, Emilio

- 1945      *Artífices en el Virreinato del Perú*. Lima: Imprenta Torres Aguirre, S. A.
- 1957      *Maestros de cantería y arquitectos*. Separata de la Revista Universitaria N° 111, de la Universidad Nacional del Cuzco. Cuzco: Editorial Garcilazo.
- 1977      *Escultores Españoles en el Virreinato del Perú*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca

HARTH-TERRÉ, Emilio y Alberto Márquez Abanto

- 1959      *Retablos Limeños en el siglo XVI*. De la Revista del Archivo Nacional del Perú. Tomo XXIII – Entrega I. Lima: Librería e Impresión. GIL.

HAUSER, Arnold

- 1971      *El manierismo, crisis del Renacimiento* (Felipe Gonzalez Vicen, trad.). Madrid: Ediciones Guadarrama. (Obra original “El Manierismo, crisis del Renacimiento y origen del Arte Moderno” publicada en 1965)

HERAS, Julián.

- 2003      Los franciscanos en Huancavelica. En Juan José Polo Rubio (Ed.). *La evangelización en Huancavelica*. (pp 63– 72): Zaragoza: Gorfisa

HOCKE, Gustav René

- 1961 *El Manierismo en el Arte Europeo de 1520 a 1650 y en el actual* (José Rey Aneiros, trad.). Madrid: Ediciones Guadarrama. (obra original publicada en 1959).

KUSUNOKI, Ricardo

- 2016 Arte y cultura visual en el Virreinato. En R. Kusonoki & L. Wuffarden (Eds.), *Arte Colonial*. (pp. 1 - 53). Lima: Asociación Museo de Arte de Lima.

MANYARI GALVÁN, Jorge

- 1988 *Huancavelica Colonial. Historia integral critica, literatura, tradiciones*. Lima: Gráfica Alva.

MARIAZZA FOY, Jaime

- 2003 Las imágenes alegóricas y sus textos en la pintura virreinal. En Juan José Polo Rubio (Ed.). *La evangelización en Huancavelica*. (pp 281 – 301): Zaragoza: Gorfisa

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José

- 1993 *El retablo barroco en España*. Madrid: Editorial alpuerto, s.a.

MUÑOZ, Mireya

- 2005 Influencia de los libros en la ornamentación arquitectónica virreinal. En *Manierismo y transición al Barroco. Memoria del III Encuentro Internacional Sobre Barroco*. (pp. 189 – 199). La Paz: Unión Latina

NAVARRO ESPINACH, Germán

- 2017 La difusión del modelo español de cofradías y gremios en la América colonial (S. XV – XVI). En David Fernández Villanova, Diego Lévano Medina & Kelly Montoya Estrada (Comp.) *Cofradías en el Perú y otros ámbitos del mundo hispánico (siglos XVI-XIX)*. (pp. 37- 48). Lima: Conferencia Episcopal Peruana: Comisión Episcopal de Liturgia del Perú.

NIETO SORIA, José Manuel

- 1999 La Realeza. En José Manuel Nieto Soria (Director). *Orígenes de la monarquía hispánica: Propaganda y legitimación (CA. 1400 – 1520)*. (pp. 25 – 58). Madrid: Editorial DYKINSON

NIETO VÉLEZ, Armando

- 2003 Los Jesuitas en Huancavelica. En Juan José Polo Rubio (Ed.). *La evangelización en Huancavelica. ( pp 99– 106)*: Zaragoza: Gorfisa

PALOMERO PARAMO, Jesús Miguel

- 1983 Retablos y esculturas en América. Nuevas aportaciones. En Bibiano Torres Ramíres y José J. Hernández Palomo (coord.). *Andalucía y América en el siglo XVI: Actas de las II Jornadas de Andalucía y América, Vol II.* (pp. 429 – 435). España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
- 1989 Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento. *Imafronte* N° 3, 4 ,5. 1987-88-89. Pp. 51 – 84.

PEREIRA IGLESIAS, José y RODRÍGUEZ CANCHO, Miguel

- 1982 Estructura y tipología de las fuentes notariales en Cáceres y su tierra durante los tiempos modernos. En *Norba: Revista de arte, geografía e historia*. N° 3. Pp. 191 – 204.

POLO RUBIO, Juan José

- 2003 El clero secular en la evangelización de Huancavelica. En Juan José Polo Rubio (Ed.). *La evangelización en Huancavelica. (pp 133– 152)*. Zaragoza: Gorfisa.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl, VARGAS UGARTE, Rubén, et al.

- 1986 *Historia General de los Peruanos: El Perú virreinal 2* [10<sup>ma</sup> Ed.] Lima: Ediciones PEISA.

QUIROZ CHUECA, Francisco

- 1986 Las ordenanzas de gremios de Lima como fuente histórica. En Francisco Quiroz Chueca y Gerardo Quiroz Chueca (eds.). *Las ordenanzas de gremios de Lima* (S. XVI-XVIII) (pp.5 - 35 ). Lima: Artes Diseño Gráfico.

RAMOS SOSA, Rafael

- 2000 Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador (Sevilla c. 1573 – Lima 1626). En *Anales del Museo de América*. N° 8 . Pp. 45 – 63.
- 2003 Reflexiones y noticias sobre escultores y ensambladores indígenas en Bolivia y Perú, siglos XVI y XVII. En *Barroco andino. Memoria del I encuentro internacional sobre Barroco*. (pp. 245 – 256). La Paz: Unión Latina.

REYES FLORES, Alejandro

- 2004 Huancavelica, <<Alhaja de la corona>>: 1740 – 1790. En *Ensayos en ciencias sociales*, 3,. Pp. 35 – 82.

REVILLA, Federico

- 1999 *Diccionario de iconografía y simbología*. (3era ed.) Madrid: Ediciones Cátedra

RODRÍGUEZ, Inmaculada y MINGUEZ, Victor

- 2003 Iconografía de los defensores de la religión: Felipe II de España versus Isabel I de Inglaterra. En Barceló, P. Ferré, j. y Rodríguez, I. (eds.) *Fundamentalismo político y religioso: de la Antigüedad a la Edad Moderna* (pp. 197-226). Castellón: Universitat Jaume I.

SALAS GUEVARA SCHULTZ, Federico.

- 1993 *Villa Rica de Oropesa*. Lima: Sheen &Stoll.
- 2008 *Historia de Huancavelica*, Tomo I. Lima: Páginas del Perú S.A.C.

SAN CRISTÓBAL SEBASTIAN, Antonio

- 1993 Los alarifes de la ciudad de Lima en el siglo XVII. En *Laboratorio de Arte*, N.º 6, pp. 129-155.

- 1993a Los periodos de la arquitectura virreinal peruana. En *Anales del Museo de América*, 1 ,pp. 159 – 181.
- 1996 El ensamblador limeño Mateo Tovar y la evolución de los retablos en Lima. En *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, N° 23. Pp. 241 – 286.
- 1998 *Esplendor del Barroco en Ayacucho. Retablos y arquitectura religiosa en Huamanga*. Lima: Banco Latino /Ediciones PEISA
- 2003 *Los retablos de Huancavelica*. En Juan José Polo Rubio (editor). *La evangelización en Huancavelica*. ( pp 237 – 272): Zaragoza: Gorfisa
- 2003a Portadas en tierras de Huancavelica. En Juan José Polo Rubio (editor). *La evangelización en Huancavelica*. ( pp 213 – 236): Zaragoza: Gorfisa
- 2004 *Puno: Esplendor de la Arquitectura Virreinal*. Lima: Ediciones PEISA
- 2011 *Arquitectura Virreinal Religiosa de Lima*. Lima: Fondo Editorial UCSS

STASTNY, Francisco

- 1981 *El Manierismo en la Pintura Colonial Latinoamérica*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

TEMOCHE BENITES, Ricardo

- 1987 *Cofradías, gremios, mutuales y sindicatos en el Perú*. Lima: Editorial Escuela Nueva S.A.

UYARRA CÁMARA, Benigno

- 2003 Dos fundaciones de los agustinos: Huamanga o Ayacucho y Huancavelica. En Juan José Polo Rubio (Ed.). *La evangelización en Huancavelica*. ( pp 87– 99): Zaragoza: Gorfisa

UZQUIZA RUIZ, Teodoro

- 2012 *Simbología iconográfica de los santos*. Revista Sembrar´.

VALENCIA ARJONA, Francisco Javier y SÁNCHEZ CABALLERO, Wilson

- 2003 San Juan de Dios. En Juan José Polo Rubio (Ed.). *La evangelización en Huancavelica*. ( pp 107– 122). Zaragoza: Gorfisa

VARGAS UGARTE, Rubén, S. J.

1968      *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional.* (2da Ed.). Burgos: Impresión de Aldecoa.

VILA DA VILA, María Margarita

2005      El manierismo y sus maneras. En *Manierismo y transición al Barroco. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco.* (pp.23 - 35 ) La Paz: Unión Latina, Centro de Estudios Indianos de la Universidad de Navarra.

### **Artículos publicados en diarios**

2013      *No quedan casonas puramente coloniales en Huancavelica.*(22.05.13) En: <https://diariocorreo.pe/peru/no-quedan-casonas-puramente-coloniales-en-hu-98392/?ref=dcr>

2019      *Huancavelica: culminan trabajos de restauración en Iglesia Santo Domingo.* 26.12.19) En: <https://larepublica.pe/nota-de-prensa/2019/12/26/culminan-trabajos-de-restauracion-en-la-iglesia-santo-domingo/>



# FUENTES PRIMARIAS DEL ARCHIVO HISTÓRICO DE HUANCAVELICA: TRANSCRIPCIONES

## Índice

Pág.

**Transcripción 1:** Concierto entre el Prior y frailes del convento de Santo Domingo con el maestro de arquitectura Alonso Ximenez de Espinosa por la hechura de un retablo para el altar mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo (A.H.H. Escribano Francisco DE BASCONES, 29 de octubre de 1594, folio 772r – 776r) 122

**Transcripción 2:** Carta de obligación entre los frailes del convento de Santo Domingo y su fiador Juan Bautista de Herrera para pagar deuda a Alonso Ximenez de Espinosa por la hechura de un retablo para el altar mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo. (A.H.H. Escribano Francisco DE BASCONES, 24 de enero de 1596, folio 47v – 48v) 126

**Transcripción 3:** Carta de obligación del maestro escultor entallador Domingo Marques para hacer un cristo muerto de madera para la cofradía de la Vera Cruz para la Villa Rica de Oropesa. (A.H.H. escribano ALONSO DE CANSINAS, 23 de noviembre de 1616, folio 851r – 852r) 128

**Transcripción 4:** Carta de obligación del maestro de arquitectura Diego Mariño de Lovera por un retablo para la capilla y altar de Nuestra Señora Del Rosario del convento de Santo Domingo (A.H.H. escribano Alonso DE CANSINAS, 6 de febrero de 1617, folio 89r – 90v) 130

**Transcripción 5:** Carta de obligación del maestro pintor Diego Alvarez Mendez para hacer un sagrario para la iglesia de Castrovirreyna igual al que está en la iglesia mayor de Huancavelica (A.H.H. escribano Alonso DE CANSINAS, 13 de setiembre de 1617, folio 537v – 540r) 133

**Transcripción 6:** Carta de obligación del indio ladino escultor Melchor Vega para hacer un tabernáculo para la capilla de la Virgen de Copacabana de la Iglesia Mayor de Huancavelica (A.H.H. escribano Alonso DE CANSINAS, 1621, folio 132v – 133v)

136

## TRANSCRIPCIÓN 1

**Concierto entre el Prior y frailes del convento de Santo Domingo con el maestro de arquitectura Alonso Ximenez de Espinosa por la hechura de un retablo para el altar mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo**

**A.H.H. escribano Francisco de BASCONES, 29 de octubre de 1594, folio 772r – 776r. (Fotografía: Anexo 1)**

(f. 772 r.)

En la villa de Oropessa en veinte e nueve días del mes de octubre de mil quiniento e noventa e quatro años estando en el convento del señor santo Domingo de esta villa nombrado Santo Tomas de Aquino se juntaron el Prior e frayles del a canpana tañida a otorgar e faser lo que en esta escritura sera contenido y estando juntos el padre fray Roque de Albazete Prior del dicho convento y el padre fray Joan Garcia suprior y el padre frai Vicente Romo y el padre fray Francisco de Sotomayor conventuales en el dicho convento y asinados que [?] todos los dichos prior e frailes por si y en nombre de el dicho convento e frailes dela dixeron e otorgaron que estaban concertados con Alonso Ximenez de Espinossa que estava [pre]ssente maestro de arquitetura sobre y en razón que el dicho Alonso Ximenez de Espinossa se obliga e obligo por su persona e bienes de darsse acabado y asentado un retablo de treynta e un palmos en alto un palmo mas o menos e y de ancho veynte e quatro palmos poco mas o menos para que se ponga en la iglesia del dicho convento

(f. 772 v.)

En la que al [pre]ssente se celebran los divinos officios en el qual retablo a de aver las figuras y cossas siguientes al principio de el retablo en lo alto del la Felipe de vulto con un caliz en la mano ensima de los cartuchos de en/trambos lados dos figuras de vulto la una fortaleza y la otra la esperanza

En medio en lo alto un Jesús Cristo con san Juan e la Madalena y nuestra Señora al olio

En el quadro de el medio la asunción de nuestra Señora al olio en lienzo y a los dos lados deste lienzo y quadro por la parte de afuera dos escudos de la horden Luego dos nichos con dos figuras de bulto la una de san Joan Bautista y la otra de santa Caterina de Sena que tengan de alto seis palmos cada una

En los tres nichos postreros junto al sagrario tres figuras de bulto una de santo Domingo y otra de santo Tomas de Aquino y otra de san Francisco. Las dos dellas de siete palmos y medio de alto cada una e la del medio de seis palmos las quales dichas figuras de bulto an de ser vestidas ayudadas con su pasta doradas y

(f. 773 r.)

estofadas todas las delanteras y las espaldas de qualquiera otro color por respeto de que van fixadas en los nichos y las demás figuras questan referidas an de ser por la propia horden

en lo último e primero de el dicho retablo se a de faser [?] un sagrario quadrado dorado y estofado de alto de cinco palmos desde el frontispicio a la baza de la hechura e ynvención de uno que queda para la yglesia mayor de esta villa en el pedrestal que son los pedestales que resiben las columnas quatro evangelistas de pinzel metidos entre sus tarzas doradas

~ yten que todos los frissos del dicho retablo an de yr dorados y estofados todos los serafines que tuvieren los dichos frisos repartidos que con veynte e quatro o veynte e seis poco mas o menos y las demás frutas que van de serafin a serafin an de yr estofadas cada una dando demostración de lo que fuere

~ yten que todos los generos de moldina e figuras todo aquello que se pare a cala de yr dorado las partes que lo pidieren y estofadas y de oro bruñado

(f.773 v.)

~ yten los nichos todas las partes de adentro an de ir de colores eceto las delanteras que an de ir doradas

~ yten que veinte columnas que tiene el dicho retablo an de yr segun esta al ras quatro [?] debuxadas en esta forma que las primeras columnas en el primer tercio an de ir unas tarzas según están dibuxadas doradas y dentro en las mismas tarzas unos rostros de serafines y las dos tercias partes de hacia arriba estriadas y dorados los altos de las estrias y en el ultimo tercio un Cerafin colgante de el un pomo dorado

~ yten que todos los capiteles y bazas de las veinte columnas an de yr doradas de oro linpio y la hechura de el segundo cuerpo de las columnas todo lo que es compartimentos y altos de estrias dorados

~ yten que las ultimas quatro columnas an de yr estriadas de arriba abaxo dorados todos los altos [tachado] nicichos [?] de el primer tercio

~ yten que todos los campos de las tarzas y compartimientos y sumidos destrias de las dichas columnas an de ser de pulimento blanco

(f. 774 r.)

Que es un alabastro contrahecho finalmente que todas las dichas condiciones son como esta dicho e imitando a un rasguño questase e fermado del dicho Padre Prior frai Roque de Albacete y de el dicho Alonso Ximenez Espinosa questa en poder de el dicho Alonsso Ximenez de Espinossa

~ El qual dicho retablo se obligo el dicho Alonso Ximenez de Espinossa de darsse asentado y acavado en toda perfeccion como se requiere a buena obra dentro de quinze meses primeros siguientes que corren y se quantan desde oy dia de la fecha de esta escritura en adelante, el va de dar puesto y asentado en la dicha iglesia y entendera en la dicha obra hasta que se acabe e fenesca sin alzar mano della e por el dicho retablo y por todo lo que esta dicho que a de cumplir hasta lo dexar puesto y asentado y acavado se le a de dar e pagar dos mil pessos corrientes de a nueve reales el pesso pagados en fe e certificacion de los oficiales del[?] este asiento de azogue metido en el almanen real y que

por la dicha fee e certificacion se devan liquida [?] e libremente los dichos dos mil pessos corrientes con poder e cesion bastante

(f.774 v.)

Para los aver e cobrar de la real hacienda de su magestad e de los fatores de los azogues si los obiere al tiempo de las pagas e la dicha fee e certificación con el dicho poder e cesion para aver e cobrar lo susodicho se le a de dar [tachado] para el dia de san Joan del mes de Junio del año del señor se vertia del mil e quinientos e noventa e seis años y con la dicha fee e certificacion que se a de sacar al dicho plazo a de yr un fraile del dicho convento a la ciudad de los reyes a faser que se cobren los dichos dos mil pessos e cobrados libres e sin costa nynguna se le an de dar y entregar al dicho Alonso Ximenez de Espinossa y con esto como esta dicho se obligo de fe e cumplir e guardar todo aquello que en esta escritura se obliga y del termyno que en ella se refiere y el dicho Prior e frailes questavan presentes por si y en nombre de el dicho convento e frailes del acetaron todo lo susodicho e lo concertado con el dicho Alonso Ximenez de Espinosa y se obligaron y al dicho convento y a los bienes e rentas que tiene o tuviere de que daran e pagaran

(f. 775 r.)

Por el dicho retablo e obra e hechura del al dicho Alonso Ximenez de Espinosa e a quien su poder para ello obiere los dichos dos mil pessos corrientes al dicho plazo de San Joan de Junio del año de noventa e seis en la dicha fee e certificación de los dichos oficiales reales de este asiento que se deban de azogue metido en el dicho almalzen Real y que un fraile de el dicho convento ira a la ciudad de los reyes a cobrar e cobrar a los dichos dos mil pessos y se le entregaran al dicho Alonso Ximenez de Espinossa libremente y sin costa alguna y demas de esto pa [?] mas seguridad de que lo susodicho ce cumplira e pagara los dichos frailes ofrecieron e dieron por su fiador a Pedro Camargo vecino de esta Villa que estaba [pre]ssente el qual dicho Pedro Camargo dixo e otorgo que llanamente se obligava e obligo por su persona e bienes como deudor liquydo de que el dicho convento e frailes del cumpliran todo aquello a que en esta escritura se obligan y pagaran los dichos dos mill pesos al plazo e como esta dicho a el dicho Alonso Ximenez de Espinossa paquien por ello oviere de aver donde no que el dicho Pedro Camargo

(f.775 v.)

Cumplira todo lo susodicho e pagara llanamente los dichos dos mil pesos al dicho plazo al dicho Alonso Ximenez o a quyen su poder o caussa obiere e para ello hizo obligación e fianza [?] en forma [?] o de deuda o negocio ajeno propio suyo y sin que sea necesario hacerse ni que se haga división ni escurcion de bienes ni otra diligencia alguna de fuero ni de derecho contra el dicho convento o frailes ni contra sus bienes o rentas ni contra ninguno dellos sino con solo que conste que se cumplio el plazo e no se pago la deuda al dicho Alonso Ximenez de Espinossa lo dara e pagara como esta dicho e todas las dichas partes que so referidas por lo que a cada uno toca de guardar e cumplir e pagar los dichos Prior e frailes obligaron los bienes e rentas del dicho convento avidos e por aver e los

dichos Alonso Ximenez de Espinossa e Pedro Camargo obligaron sus personas e bienes avidos por aver y ambos a dos los dichos Alonso Ximenez de Espinossa e Pedro Camargo obligaron sus personas e bienes avidos e por aver y ambos a dos los dichos Alonso Ximenez de Espinossa e Pedro Camargo dieron poder cumplido a las justicias de su magestad de qualquier parte que sean para que les con-

(f. 776 r.)

Pelan la premien a la paga e cumplimiento de lo que dicho es como por sentencia difinitiva de juez competente passada en cossa jugada sobre que renunciaron todas leyes fueros e derechos de su favor e la ley general e lo otorgaron anssi en la manera que dicha es e lo fermaron de sus nombres todos los dichos otorgantes a los quales yo el [pre]ssente Escribano Público doy fee que conozco siendo [pre]ssente por testigo Juan Gonsales y Juan Jarce Belasquez y Luis Beltran estantes en su dicha villa // va testado y mas los de en esta manera por los mil pesos dellos//

Fray Roque de Albacete Prior [firmado y rubricado]

Fray Juan Garcia Supprior [firmado y rubricado]

Fray Francisco de Sotomayor [firmado y rubricado]

Vicente Romo [firmado y rubricado]

Juan Camargo [firmado y rubricado]

Alonso Ximenez de Espinossa [firmado y rubricado]

Ante mi Francisco de Bascones Escribano público [firmado y rubricado]

[Al margen izquierdo:] (f. 722 r.) En la Villa de Oropessa en veinte y quatro días del mes de henero de mil y quinientos noventa y seis años ante mi el escribano público y testigo parecieron presentes Fray Roque de Alvacete prior del convento de señor Santo Domingo de esta villa y fray Juan García Suprior del dicho convento y Fray Francisco de Sotomayor conventuales por lo que toca al convento y Alonso Jimenez de Espinosa por lo que le toca y ambas partes dijeron y otorgaron que acia [?] ni dieron por ninguna y por fecho[?] y chancelada esta su palabra y concierto que hicieron sobre un retablo y lo demás contenido en esta su palabra por quanto después asi de conformidad de todos sea fecho otro retablo y dara el dicho convento que parece ser mas cómodo para el dicho (f. 722 v.) convento conforme a la limosna y bienes que tiene y ansi lo da uno por lo que es toca nous aran desta su palabra en ninguna manera ni en [nin]gun tiempo por que como dicho es queda rota y chancelada y todos lo firma dándose su palabra quien yo el escribano conozco testigo [¿?] Juan Baptista de Herrera Alonso Calainas y Alonso de Contreras

Fray Roque de Albacete [firmado y rubricado]

Fray Juan Garcia [firmado y rubricado]

Fray Francisco de Sotomayor [firmado y rubricado]

Alonso Ximenes de Espinossa [firmado y rubricado]

Ante mi Francisco de Bascones Escribano publico [firmado y rubricado]

## TRANSCRIPCIÓN 2

**Carta de obligación entre los frailes del convento de Santo Domingo y su fiador Juan Bautista de Herrera para pagar deuda a Alonso Ximenez de Espinosa por la hechura de un retablo para el altar mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo.**

**A.H.H., escribano Francisco de BASCONES, 24 de enero de 1596, folio 47v – 48v. (Fotografía: Anexo 2)**

(f. 47 v.) (cruz)

Sepan quantos esta carta de obligacion vieren como nos el convento y frailes del señor Santo Domingo desta Villa Rica de Oropesa es a saver el padre Frai Roque de Alvacete Prior y el padre Frai Juan Garcia su prior y el padre Frai Francisco de Sotomayor frailes conventuales de la dicha orden por nos y por el dicho convento y por sus bienes y rrentas que tienen y esperan tener como principales deudores y pagadores e yo Juan Bautista de Herrera como su fiador y principal cumplidor y pagador e nos todos juntamente de mancomun y a voz de uno y cada uno de nos ynsolidum y por el todo rrenunciando [?] como espresamente renuncio la ley de duobus Res devendi y es autentica presente o que yta de Fide jusoribus y es [tachado] beneficio de la división y escursion y epistola del divo adriano y todas las demás leyes fueros y derechos que son y hablan en favor y en razón de la mancomunidad y de los que se obligan como fiadores de otros e yo el dicho Juan Bautista de Herrera haciendo como para ello hago de deuda y negocio ajeno propio myo y sin que contra el dicho convento ni sus bienes ni contra otro persona alguna sea fecho ni se faga deligencia division ny escursion de bienes ni otro remedio alguno de fuero ny de derecho el beneficio y remedio de todo ello renuncio en suma debajo de la qual dicha mancomunidad nos los dichos principales y fiador otorgamos y conocemos por esta presente carta que debemos y nos obligamos de dar y pagar y que daremos y pagaremos a Alonso Jimenez de Espinossa maestro de arquitectura que esta presente

(f. 48 r.)

O a quien su poder para ello ubiere es a saber quinientos pesos [ilegible] de plata en reales nueve al peso los quales devemos y nos obligamos de dar y pagar por razón de la hechura de un retablo quel dicho Alonso Jimenez de Espinosa dio y vendio al dicho convento para el altar mayor de la iglesia del en precio de un mil pesos y los quinientos son estos por qual nos obligamos y el dicho retablo nos los dichos frayles lo emos recibido del y lo tenemos en el dicho convento e iglesia y todos los dichos principales y fiador nos damos por contentos [?] y entregados y por no parecer de presente la entrega renuncio la excepción de ley numerata pecunia y leyes de la entrega prueba y paga y mal engaño como en ella se que los quales dichos quinientos pesos de la dicha plata en reales nueve al peso deste dicho deudo prometemos y nos obligamos de los dar y pagar y que los daremos y pagaremos a quien y como esta dicho para en fin del mes de marzo del año del señor que vendrá [?] de mil e quinientos noventa y siete años puestos y pagados en esta dicha villa u en otra qualquier parte y lugar que cumplido el dicho plazo se nos pidieren y demandaren llanamente y sin pleito

alguno con las costas de la cobranza y para lo ansi pagar y cumplir y aber por firme nos los dichos frayles obligamos los bienes y rentas del dicho convento abidos y por aver e yo el dicho Juan Bautista de Herrera obligo mi persona y bienes ávidos y por aver y doy e otorgo entero poder cumplido y bastante a todas y qualesquier justicia e jueces de su magestad de qualquier parte fuero y juridicion que sean al fuero y juridicion de las quales y de cada una dellas me someto con mi persona y bienes y renuncio mi proprio fuero y jurisdicion domicilio e vecindad e la ley sid con benerid de juridicion e unyon juridicun como en ella se que para que las dichas justicias e qualesquier della me compelan y apremien a la paga y cumplimiento de lo que dicho es como por suya dijo de juez competente pasada en cosa juzgada sobre lo qual renuncio todas leyes fueros y derechos que sean en mi favor y especial la ley e regla de derecho, que dize que general renunciación fecha de leyes nonvalga y nos los dichos frayles y yo el dicho Juan bautista de Herrera fiada lo otorgamos y la manda [?] que dicha es

(f. 48 v.)

que el [ilegible] la carta en la villa de Oropesa en veinte y quatro días del mes de henero de mil e Quinientos e noventa y seis años y todos los dichos e otorgantes la femaron den su nombre [?] en el [ilegible] a los quales yo el escribano publico conozco siendo testigo Pedro Perez y Alcalaynas y Alonso de Contreras [ilegible] en esta villa va tastado ante

Fray Roque de Albacete [firmado y rubricado]

Fray Juan Garcia [firmado y rubricado]

Fray Francisco de Sotomayor [firmado]

Juan Bautista de Herrera [firmado]

Ante mi francisco de Bascones escribano público [firmado y rubricado]

[Al margen izquierdo:] (f. 47 v.) En la villa de oropesa en siete días del mes de agosto de mil y quinientos y noventa y siete año ante mi escrivano y testigo parecio a Alonso Jimenez de Espinosa a quien doy fee que conozco y otorgo aver recevido y que recibio de Juan Baptista de Herrera los quinientos pesos corrientes en reales nueve al peso que el suso dicho le debia por esta su palabra de obligación como fiador del convento y frayles del Señor Santo Domingo desta villa de los quales [ilegible] por averllos recibido [ilegible] se dio por contento a su voluntad y renuncio la obligación de la [ilegible] como en ella se contiene y como contento y pagado de los dichos su palabra [?] se dio carta de pago en forma y por rota y chancelada esta su palabra y por libre desta deuda y ansi lo otorgo e fermo de su nombre siendo testigo Alonso [ilegible] y Luis de la bastida [?] y Alonso de Contreras [ilegible].

Alonso Ximenez de Espinossa [firmado]

Ante mi Francisco de Bascones Escribano público [firmado y rúbrica]



### TRANSCRIPCIÓN 3

**Carta de obligación del maestro escultor entallador Domingo Marques para hacer un cristo muerto de madera para la cofradía de la Vera Cruz para la Villa Rica de Oropesa.**

**A.H.H., escribano Alonso de CANSINAS, 23 de noviembre de 1616, folio 851r – 852r. (Fotografía: Anexo 3)**

(f. 851 r.)

Sepan quantos esta carta vieren como yo Domingo Marques maestro escultor y entallador residente en el pueblo de los Chongos del valle de Jauxa y estante a el presente en esta Villa Rica de Oropesa de Guancavelica otorgo que me obligo de hazer una hechura de un crucifijo muerto de madera de cedro gueco enbarnisado y encarnado con su corona y clavos y acavado de todo punto y con su cruz (+) de cedro redonda con sus ganchos y enbarnisada de verde como las demas que se hacen para las cofradias de la vera cruz (+) el dicho crusifijo a de tener de largo dos baras a el natural que sea bueno y de buena hechura y perfection conforme a buena obra ques para la cofradía de la Santa Veracruz (+) desta villa el qual dare acabado y puesto en esta villa a mi costa y riesgo por principio del mes del febrero primero que viene del año de mil y seiscientos y diez y siete sopena que si a el dicho tiempo no lo diere en esta villa como dicho es los priores y mayordomos de la dicha cofradía puedan

(f. 851 v.)

Buscar otra hechura de cristo donde quiera que lo hallaren y pagarla en el precio que quisieren y executarme por lo que costare y por la dicha hechura me an de dar y pagar los dichos mayordomos que son Francisco Castellanos de Gongora y Antonio de Rodas Justinian ciento y sesenta pesos de a ocho reales los cinquenta y que e recibido en reales de contado de que me doy por contento a mi voluntad sobre que renuncio las leyes del entrego como en ellas se contiene y los ciento y diez pesos restantes me los an de dar y pagar en esta villa el dia que trajere y entregare el dicho crusifijo = e nos los dichos Francisco Castellanos de Gongora y Antonio de Rodas Justinian mayordomos de la dicha cofradía que estamos presentes aceptamos esta escritura y nos obligamos de dar y pagar a el dicho Domingo Marques los dichos ciento y diez pesos de a ocho reales que le restamos deviendo el dia

(f. 852 r.)

que como dicho es nos entregare en esta villa el dicho crusifijo siendo bueno y de la forma que esta dicha en pas y sin pleyto con mas las costas y a el cumplimynto todos obligamos mas personas y bienes ávidos y por aver y damos poder a las justicias de su magestad para que nos lo mande cumplir como por sentencia pasada en cosa juzgada sobre que renunciamos las leyes de nuestro favor y la que defiende la general renunciación en testimonyo de lo qual otorgamos la presente en la Villa Rica de Oropesa minas de Guancavelica del Piru en veinte y tres días del mes de novyembre de mil y seiscientos y dies y seis años y los dichos otorgantes a quien yo el escribano doy fe que conosco lo

firmaron de sus nombres siendo testigos Prudencio Martines de Acagia Geronimo de Aguilera y Salvador Alarcon presentes

Francisco Castellanos de Gongora [firmado y rubricado]

Antonio de Rodas Justinian [firmado y rubricado]

Domingo Marques [firmado y rubricado]

Ante mi Alonso de Cansinas Escribano publico [firmado y rubricado]  
[ilegible]

*[Al margen izquierdo:]* (f. 851 r.) En la Villa Rica de Oropesa de Guancavelica de el Piru en primero dia del mes de marzo de mil y seis cientos diez e siete años ante mi el presente escrivano publico testigo de yuso escritos por presente Domingo Marques a quien doy fee que conozco y otorgo que avia resevido y resevio de Francisco Castellanos de Gongora al [ilegible] desta villa los ciento diez pesos de a ocho reales que se le restavan debiendo de la hechura del Jesucristo contenido en esta escriptura con los que le esta satisfecho y pagado de toda ella por que los recibio realmente y con [ilegible] dicho y pago de toda ella por que los rezivio realmente y con efeto y son es su poder y en razon de las [ilegible] pecunio y leyes [ilegible] e recibido e prueba dellas y como contento e pagado de la dicha cantidad otorgo carta de pago y de chancelasion desta escriptura la qual dio por rota y chancelada para que no valga ni haga fee en justicia ni fue de el y lo firmo de su nombre siendo testigos Francisco de Pineda y Salvador de Alarcon y [ilegible] presentes

Domingo Marques [firmado y rubricado]

Ante mi Alonso de Cansinas Escribano publico [firmado y rubricado]

## TRANSCRIPCIÓN 4

**Carta de obligación del maestro de arquitectura Diego Mariño de Lovera por un retablo para la capilla y altar de Nuestro Señora del Rosario del convento de Santo Domingo**

**A.H.H., escribano Alonso DE CANSINAS, 6 de febrero de 1617, folio 89r - 90v. (Fotografía: Anexo 4)**

(f. 89 r.)

Sepan quantos esta carta vieren como yo Diego Mariño de Lovera maestro de arquitectura residente en esta Villa Rica de Oropesa minas de Guancavelica del Piru otorgo y conozco que me obligo de hacer un retablo de madera de sedro y aliso para la capilla y altar de Nuestra Señora del Rosario de el convento de Santo Domingo de esta dicha villa que tenga seis baras de alto y quatro de ancho con los pilares cornizos y bultos remates y molduras y por la forma y

(f. 89 v.)

Traza que esta pintada y dibujada en un papel firmado de mi nombre y de Juan Fernandez Talavera mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora de el Rosario y de el presente escrivano a las espaldas de el es qual queda en mi poder el qual dicho retablo ha de hasser en el guaylo [?] de la madera de su magestad en la chacara de Joan Thomas de Contreras y lo dare acavado de todo punto puesto en blanco con sus encaxe y ajustamientos y armado e puesto en el dicho altar y capilla de Nuestra Señora dentro de seis meses contados desde fin deste presente mes de febrero quince días mas o menos para lo qual me a de dar el dicho Juan Fernandez Talavera toda la madera buena enjuta y bien acondicionada y toda la clavazón y barretónsillos bizagras y de mas cosas que fueren necesrias para la fabrica de el dicho retablo y hasta que de todo punto este acabado y lo a de traer a su costa desde la dicha chacara a esta villa para que yo lo pueda armar y poner en el dicho altar como esta dicho y a si mismo me a de dar durante los dichos seis meses dos yndios hordinarios el uno carpintero y el otro mitayo para que me ayuden a la fabrica del dicho retablo pagándose a costa de la dicha cofradía y por mi trabajo y ocupación me a de dar y pagar el dicho Juan Fernandez Talavera de los vienes

(f. 90 r.)

De la dicha cofradía sietecientos pessos e de a ocho reales cada uno pagados por tercios el primero [tachado] cumplidos los primeros dos meses que sea a fin de abril deste año y el segundo a fin de junio y el tercero a fin de agosto deste dicho año que es quando a de estar hecho y acavado el dicho retablo y si a el dicho tiempo no lo oviera acavado como dicho es me obligo de pagar de pena zinquenta pesos de a ocho reales por la dicha cofradía con mas los intereses y daños que se siguieren aviendome dado la dicha madera e indios y demás recados nesos [?] de forma que la dicha pena se entienda aviendo falta de mi parte y es declaracion que si antes de ser dichos seis meses oviera acavado el

dicho retablo y lo tuviere armado en el dicho altar a de ser visto averse cumplido los dichos plazos y se me a de pagar los dichos setecientos pesos a lo que de ellos me faltare pagar = e yo el dicho Juan Fernandez [¿?] Talavera que a lo que dicho es presente soy aviendo oydo y entendido lo contenido en esta escriptura otorgo que la aseto en todo e por todo según y como en ella se contiene y sin que contra la dicha cofradía de Nuestra Señora del Rosario ni sus vienes se haga excusión ni otro auto de fuero ny de derecho cuyo beneficio espresamente renuncio haciendo de como para esto hago de deuda y lago ageno mio propio me obligo de dar y pagar al dicho Diego Mariño los dichos setecientos pesos de a ocho reales a el tiempo y plazo que en esta escriptuta

(f. 90 v.)

Se declaran y de darle toda la madera y clavason y bisagras y dos indios todo según y como en esta dicha scrito es contenido y de hacer e cumplir lo demás en ella declarado y anvos a dos e cada uno por lo que nos toca y nos obligan es a el cumplimiento e paga de los que dicho es obligación nuestras palabras y bienes habido este por hacer y damos y otorgamos todo nuestro poder cumplido y bastante a todas y qualesquier justicias e jueces de su magestad de qualesquier partes a cuyo juicio nos sometemos con nuestras personas y vienes renunciando el nuestro propio y la ley sit convenerit de juriditione omniun judicum y la nueva pregunta [?] de las [ilegible] misiones como en ellas se contiene para que nos en den cumplirlo o de por su como por [ilegible] de jueces competente pasada en cosa juzgada y renuncia por todas las leyes y derechos de [ilegible] y la que prohuillas [?] e renuncioacion dellas vos fecha la carta en la Villa Rica de Oropesa minas de Guancavelica del Piru en diez días del mes de hebrero de mil y seiscientos y dies y siete años y los dichos otorgantes a quien yo el presente escrivano doy fee que conozco lo firmaron de sus nombres siendo testigos Francisco de Pineda y Salvador de Alarcon y Juan Thomas de Contreras presentes [ilegible]

Diego Mariño de Lobera [firmado y rubricado]

Juan Fernandez Talavera [firmado y rubricado]

Ante mi Alonso de Cansinas escrivano público [firmado y rubricado]

[ilegible]

[Al margen izquierdo:] (f. 89 r.) Obligación (f. 89 v.) En la Villa Rica de Oropessa de Guancavelica en catorze días del mes de noviembre de mil y seiscientos diez y siete años ante mi escrivano y testigos parecieron Juan Fernandez Talavera y Diego Marino de lobera que doy fee lo conosco y otorgan que devian y dieron por rotas chanzelada esta su palabra de contrato que ambos hiciendo para que no valga ni haga fee sin justicia ni [ilegible] e por quanto el dicho Diego Marino a dado y entregado al dicho Juan Fernandez Talavera el retablo que se obligo de hacer para el altar de Nuestra Señora del Rosario y esta puesto ya en el bueno y bien acondicionado de la forma que se obligo a lo hazer y dar por el consiguiente el dicho Juan Fernandez Talavera lo a pagado el dicho Diego Marino los siete cientos pesos que se obligo a de pagar por la hechura del dicho retablo por en tanto que no la debe cosa alguna dellos de los quales se dio por

entregado y por que de presente no parecen renuncio [ilegible] de la pecunia y  
leyes de la entrega por e vos paga como en ella se [ilegible] se diera el uno al  
otro carta de pago e finiquito en forma e lo que dicho y por libre de la obligación  
desta su palabra al [ilegible] (f. 90 r.) Obligan sus partes y bienes y [ilegible]  
siendo testigos Perez Domingo [?] Garcia de Villegas y Antonio de Oreguela  
Juan Fernandez Talavera [firmado y rubricado]  
Diego Marino de lobera [firmado y rubricado]  
Ante mi Alonso de cansinas escribano publico [firmado y rubricado]

## TRANSCRIPCIÓN 5

**Carta de obligación del maestro pintor Diego Alvarez Mendez para hacer un sagrario para la iglesia de Castrovirreyna igual al sagrario que esta en la iglesia mayor de Huancavelica**

**A.H.H., escribano Alonso DE CANSINAS, 13 de setiembre de 1617, folio 537v – 540r. (Fotografía: Anexo 5)**

(f. 537 v.)

Sepan quantos esta carta vieren como yo Diego Alvarez Mendez maestro pintor morador en esta Villa Rica de Oropesa de Guancavelica del Piru otorgo e conozco por esta presente carta que me obligo de hacer y que hare un sagrario como el que esta en el altar mayor de la iglesia mayor desta dicha villa el cual

(f. 538 r.)

Tengo de dorar y matizar y hazer en el todas las demás lavores y pinturas que tiene y están hechas en el dicho que esta en la dicha iglesia mayor de esta dicha villa como dicho es en el qual me obligo de poner y que pondre su serradura y llave con que se abra y sierre y lo tengo de aver acabado de hazer de oy dia de la fecha de esta escritura en cinco meses primeros e siguientes a mi costa y lo tengo de hazer llevar a la ciudad de Castrovirreyna para donde es y edificarlo y asentarlo en el altar mayor de la iglesia de la dicha ciudad todo a mi costa en la presente y lugar que se me señalare por Joan Ordoñes de Loaysa vecino de la dicha ciudad mayordomo de la cofradía del santísimo sacramento della y por lo su sodicho el dicho Joan Ordoñeses de Loaysa luego que lo aya acabado de hazer el dicho sagrario en la forma dicha y asentadadolo y puesto en el altar mayor de la dicha iglesia de castro Virreyna me a de dar e pagar quinientos y cincuenta pesos de a ocho reales por el dicho mi trabajo y costa de el el cual despues de acabado a de estar de la misma forma y manera con las pinturas y lavores dorado y matizado que esta el dicho sagrario de la iglesia mayor desta dicha villa como dijo el y si dentro de los dichos cinco meses no lo oviere echo y acabado

(f. 538 v.)

Y asentadolo y puesto en el dicho altar mayor de Castovirreyna dare e pagare por pena y nombre de ynteresse cincuenta pesos de a ocho reales para la sera del santísimo sacramento de la dicha ciudad anque desde luego me doy [...] lo contrario haciendo // e yo el dicho Joan Ordoñes de Loaysa que a lo que dicho el presente soy aviendo oydo y entendido esta escritura otorgo que la aseto como en ella se quiere y como tal mayordomo que soy de la cofradía del Santísimo sacramento de la dicha ciudad de Castro Birreyna me obligo de que aviendo el dicho Diego Alvares Mendes maestro pintor fecho y acavado el dicho Sagrario en la forma y como esta declarado en esta escritura y asentadolo a su costa

todo en la iglesia mayor de la dicha ciudad en la parte y lugar que yo le señalare dare y pagare a el ssusodicho o a quien su poder e causa oviere los dichos quinientos y cincuenta pesos de a ocho reales cada uno por el costo y travaxo que a de costar el hacer el dicho sagrario como dicho es a

(f. 539 r.)

Juntos en una paga en reales de plata de contado llana realmente y sin pleyto alguno en esta dicha villa o en la dicha ciudad de Castrovirreyna con las costas de la cobranza o en otra qualquier parte y lugar que el dicho Diego Alvares Mendes o quien la dicha su causa oviere me los pida y demande e yo tuviere bienes [ilegible] este presente o ausente y para el cumplimiento paga o firmesa de lo que dicho estamos ambas las dichas partes cada uno por lo que le toca obligamos muestras personas e vienes avidos e por haver y damos e otorgamos en todo poder cumplido y bastante a todas y qualesquier justicias e jueces de su magestad de qualesquier partes y lugares que sean a cuyo fuero e jurisdiction nos sometemos con nuestras personas y vienes y renunciemos el nuestro propio y la leyes sit convenerit de jurisdiction omnium juridicum y la nueva [ilegible]

(f. 539 v.)

Como en ellas es y en cada una de ellos se contienen para que las dichas justicias e jueces nos condenen conpelan y apremien a el cumplimiento e paga de lo que dicho es como si fuese sentencia definitiva de juez competente passada en cossa jugada sobre que renuciamos todas las leies fueros y derechos que sean y se puedan en nuestro favor y la que dize que general renunciación fecha de leyes non vala en testimonio de lo qual otorgamos la presente en esta Villa Rica de Oropesa minas de Guancavelica del Piru en Trece días del mes de septiembre del mil seis años

(f. 540 r.)

Y diez y siete años y los dichos otorgantes que yo el presente escrivano publico doy fee que conosco lo firmaron de sus nombres en este registro siendo testigos Fernando Perez del Poso y Anton Ximenez y Fernando de Pineda presentes=

Joan Ordoñez de Loayssa [firmado y rubricado]

Diego Alvarez Mendes [firmado y rubricado]

Ante mi Alonso de Cansinas Escribano publico [firmado y rubricado]

[inteligible]

[Al margen izquierdo:] (f. 537 v.) Diego Alvares Mendez maestro pintor se obliga de hacer un sagrario como el de la iglesia mayor desta villa y dentro de cinco meses desde oy lo a de aver acavado a su costa y puesto y edificado y asentado en el altar mayor en su lugar en la iglesia mayor de Castrovirreyna por qual de 550 pesos que avido fecho lo susodicho y acavandolo de asentar como dicho es le a de dar y pagar Juan Ordonez de Loaysa mayordomo de la cofradía del Santisimo Sacramento de la dicha ciudad juntos en una paga aseta y se obliga en fecha (f. 538 r.) El dicho Juan Ordoñez a la dicha paga y el dicho sagrario a de estar después de acavado a como el que esta en esta iglesia y a el dicho

tiempo y plazo no lo oviera asentado y acavado como dicho es que el dicho  
[tachado] Diego Alvarez pague so pena por el santimiso sacramento el qual a  
destar dorado matizado y [ilegible] y esta y a de poner su serradura con llave  
Fecho  
Fecho



## TRANSCRIPCIÓN 6

**Carta de obligación del indio ladino escultor Melchor Vega para hacer un tabernáculo para la capilla de la Virgen de Copacabana de la Iglesia Mayor de Huancavelica**

**A.H.H., escribano Alonso DE CANSINAS, 1621, folio 132v - 133v.  
(Fotografía: Anexo 6)**

(f. 132 v.)

Sepan quantos esta carta vieren como yo Melchor bega yndio ladyno escultor morador en esta Villa Rica de Oropesa minas de Guancavelica del Piru otorgo que me obligo de hacerle que hare un tabernaculo para la capilla de Nuestra Señora de Copacabana que esta en la yglesia mayor de la dicha villa del tamaño de todo el altar de la dicha capilla con que la cenefa salga por cada parte fuera una tercia y a de ser de la manera que e dado la traza e mostradola a Juan Lopez de Ocaña e Francisco de Arroyo mayordomos de la cofradia de la dicha imagen de Nuestra Señora de Copacabana que es a su satisfacción y las figuras van de ser de media talla para lo qual me an de dar los dichos mayordomos toda la madera necesaria y un yndio carpintero que me ayude e haga lo que yo le mandare sin que por su trabajo ni de el valer dela dicha madera [ilegible] cosa alguna porque esto a de ser a costa de los dichos mayordomos con cuya condicion dare acabado el dicho tabernaculo de la fecha de esta escriptura en seis meses cumplidos primeros siguientes a la atenta vista y satisfacion de [ilegible] escultor morador en esta villa que esta persona que yo e los dichos mayordomos emos señalado para lo susodicho por lo qual acabado que sea se me a de dar por la echura de travajo que en ello e de tener

(f. 133 r.)

docientos y veynte pesos de a ocho reales unas en una paga cuya obligacion nos los dichos mayordomos como tales y acetamos segun e de la manera que esta declarado e la acetamos de dar al dicho Melchor Vega yndio escultor para la dicha obra toda la madera necesaria puesta y entregada en esta villa y el dicho indio carpintero todo pagado a estos de los vienes de la dicha cofradía sin que dello el dicho Melchor Vega pague cosa alguna a quien luego que el dicho tabernaculo fuese acavado a satisfacion del dicho ley [ilegible] allares y segun el dicho le daremos y pagaremos u a quien su poder oviere los dichos docientos e veinte pesos de a ocho reales in mas en una paga llanamente y sin pleyto algunos con la costa de la cobranza e para el cumplimiento por lo que nos toca obligamos leyes vienes como unas y rentas de la dicha cofradía e yo el dicho Melchor Bega por lo que a mi toca mi persona e vienes avidos y por aver e dar poder a los justicias e jueces de este [ilegible] e de que la leyes ni la parte [ilegible]

y en especial a las de esta billa para que a ello me compelan premien por todo recibí de e como [ilegible] definitiva de su de juez competente pasada en cosa juzgada sobre renunciación mayores e leyes de mi favor con [ilegible] della en suyo y estando los otorgamos [ilegible] escrivano publico e testigos fecho en la dicha Villa de Oropesa de Guancavelica en trece días del mes de febrero de mil seiscientos veinte un años desta otorgantes mayordomos a quien doy fee conozco e conocemos de el llamamiento del dicho Melchor Vega y lo firmaron con el y [ilegible] personas della cada parte todos de las [ilegible] otorgo su deber esta siendo

(f. 133 v.)

Testigos Alexandro e Rruis Antonio de Ore y Benito [?] de la Cuadra [¿?] presentes.

Francisco de Arroyo [firmado y rubricado]

Melchor de Vega [firmado y rubricado]

Juan Lopez de Ocaña [firmado y rubricado]

Ante mí Alonso de Cansinas escrivano publico [firmado y rubricado].

[ilegible]

*[Al margen izquierdo:]* (f. 132 v.) Obligación. Melchor Vega indio[?] escultor de hacer un tabernáculo para la capilla de Nuestra Señora de Copacabana en la yglesia mayor del tamaño deste el altar de la capilla con que la cenefas salga por cada parte fuera una tercia y lo a de dar echo en blanco de la manera que el suso dicho a dado la traza e mostrado a los mayordomos que a su satisfacion y lo a de hacer dentro de 6 meses y le an de dar los mayordomos la madera para ello y un carpintero y le an de dar de hechura 220 pesos [ilegible] Francisco de Arroyo e Juan Lopez de Ocana mayordomos y se otorgo con su escritura del [ilegible] y las figuras van de ser de media talla.

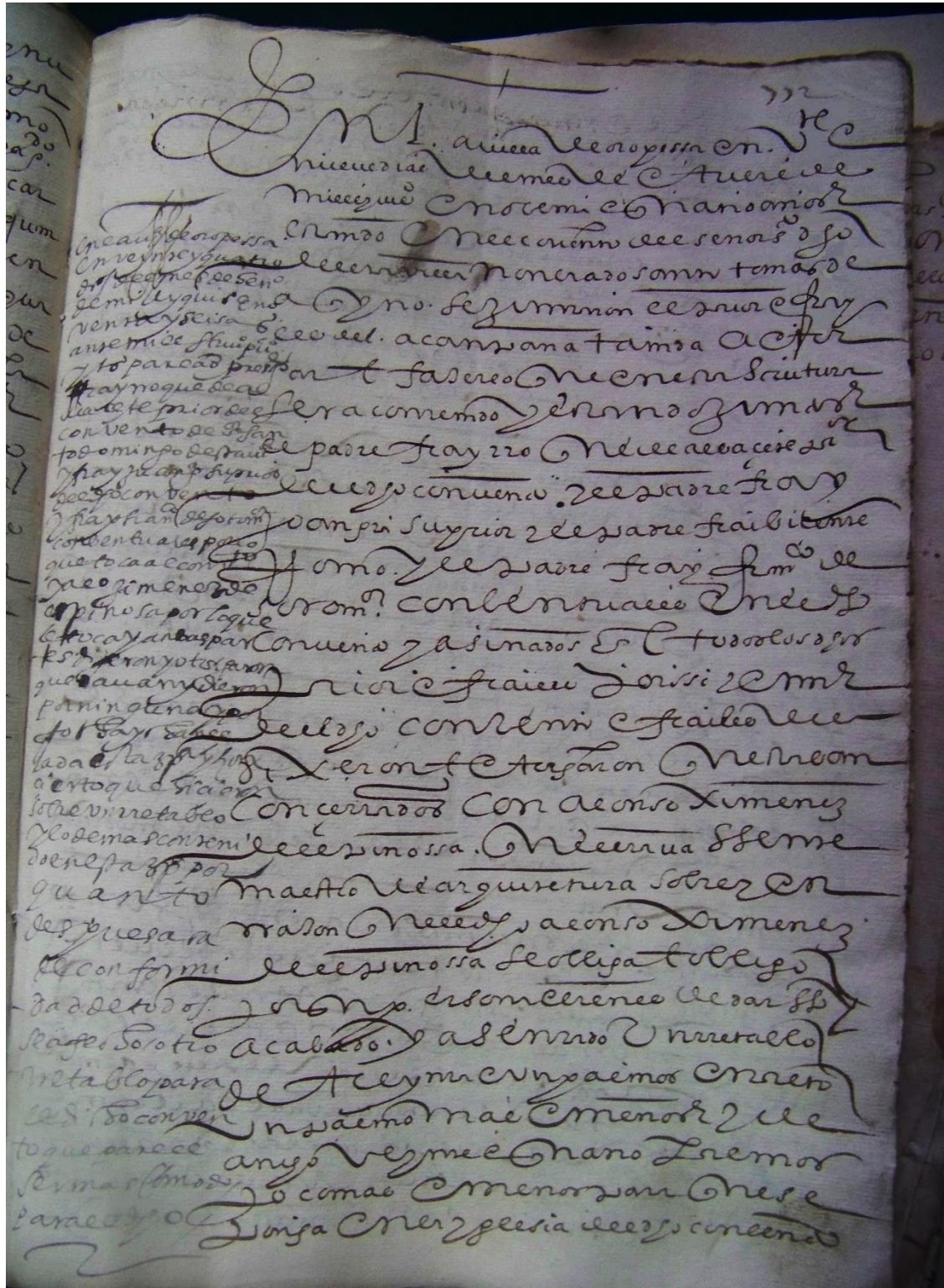
Fecho para el indio [?]

**ANEXO:**  
**FOTOGRAFÍAS DE FUENTES PRIMARIAS DEL ARCHIVO  
HISTÓRICO DE HUANCAMELICA**

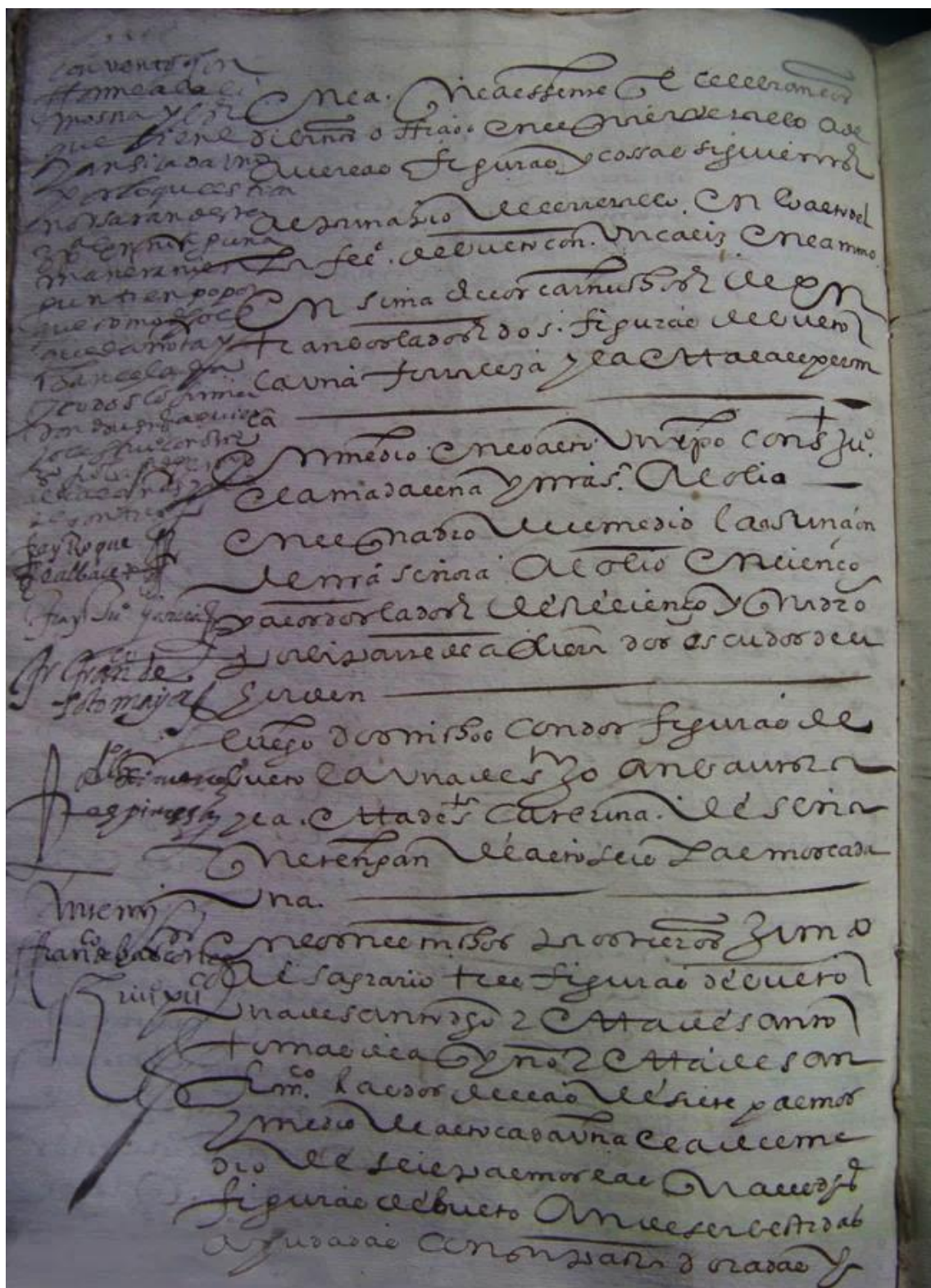
<b>Índice</b>	<b>Pág.</b>
<b>Anexo 1.</b> A.H.H. Escribano Francisco DE BASCONES, 29 de octubre de 1594, folio 772r – 776r. (Foto: padre Elías Hernández M.)	139
<b>Anexo 2.</b> A.H.H. Escribano Francisco DE BASCONES, 24 de enero de 1596, folio 47v – 852r. (Foto: Marlyn Rivera H.)	148
<b>Anexo 3.</b> A.H.H. escribano Alonso DE CANSINAS, 23 de noviembre de 1616, folio 851r – 852r. (Foto: Marlyn Rivera H.)	151
<b>Anexo 4.</b> A.H.H. escribano Alonso DE CANSINAS, 6 de febrero de 1617, folio 89r – 90v. (Foto: Marlyn Rivera H.)	154
<b>Anexo 5.</b> A.H.H. escribano Alonso DE CANSINAS, 13 de setiembre de 1617, folio 537v – 540r. (Foto: Marlyn Rivera H.)	158
<b>Anexo 6.</b> A.H.H. escribano Alonso DE CANSINAS, 1621, folio 132v – 133v. (Foto: padre Elías Hernández M.)	164

## Anexo 1

A.H.H., escribano Francisco de Bascones, 29 de octubre de 1594 Fol. 772 r

















Meo Nacale Ato. Comagago 1594  
 Meo Nendacale Vre con dia  
 ne son como chro cy imimdo adn  
 vragurio Churiss Edmado ees  
 Jadesruir faigfo Ne eacacaeie  
 Juees acon Ximenes opino  
 Meo Enso der ees aconso  
 Eimenes ees inosa  
 de Nacagoneallo Coligo ees  
 acon Ximenes ees inosa eedat  
 ss Cis Enno Jacaado Enno a  
 Jex faon como s creguere aeuem  
 Chacerno Meo Meo Meo  
 Rosiguiemee Ne conuisonen  
 Tanue ees dia ees ees  
 Cerima Chacernee, eedat  
 Juee a semio Chacernee  
 Jemendera Chacernee  
 Jecacac ees ees sin accai mmo  
 ees ees ees ees ees  
 To doo Chacernee Meo  
 ampein Jari lo ees ees a son  
 Jado acauado ees ees ees  
 Dos muerpess Coriemor de anuee  
 Jecacac ees ees ees ees  
 Jificadon ees ees ees ees  
 ahenio ees ees ees ees  
 Jemee ees ees ees ees  
 Jificadon ees ees ees ees  
 Meo lo ees ees ees ees  
 Coriemor ees ees ees ees















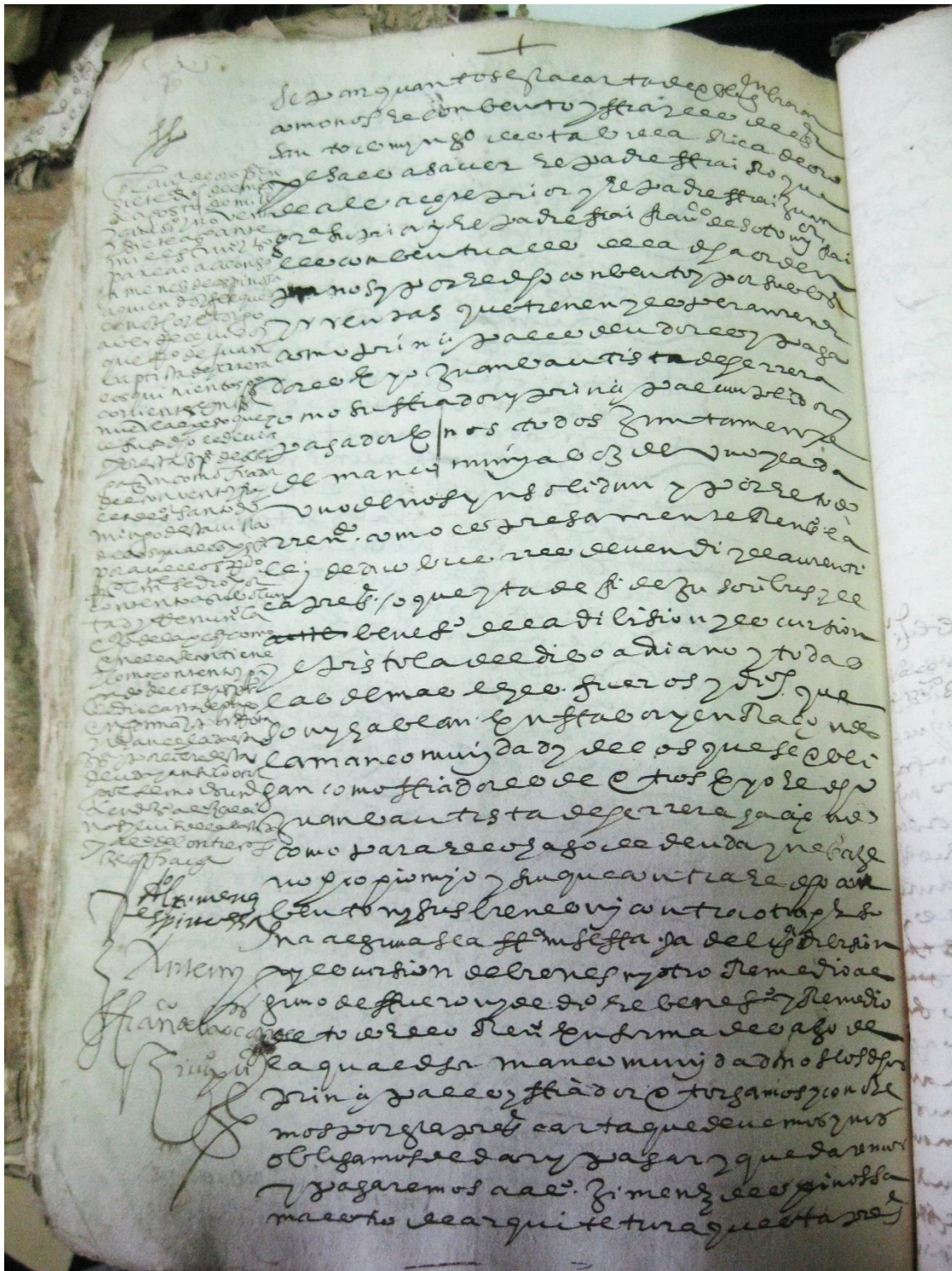




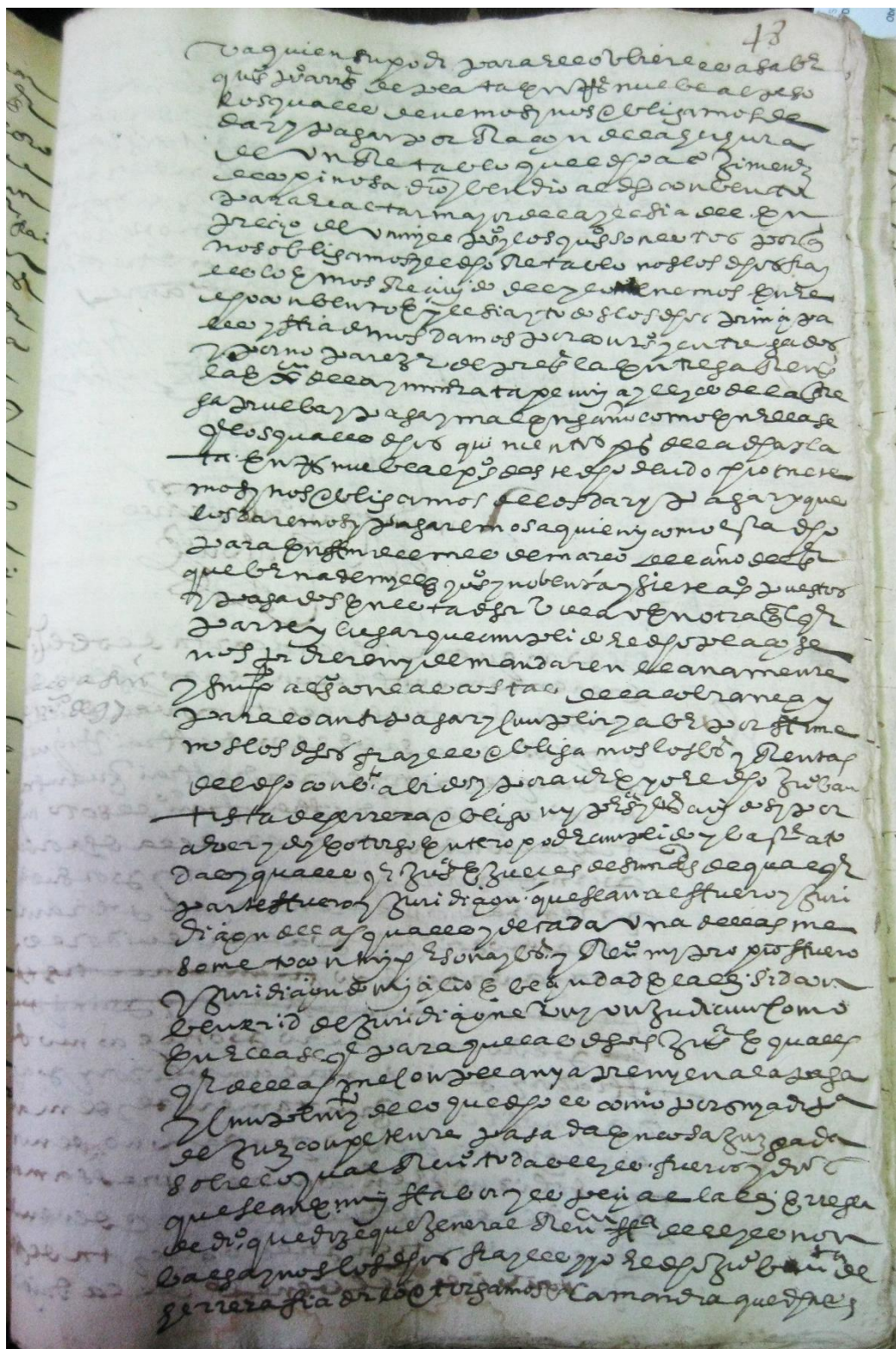
## Anexo 2

A.H.H., escribano Francisco de Bascones, 24 de enero de 1596

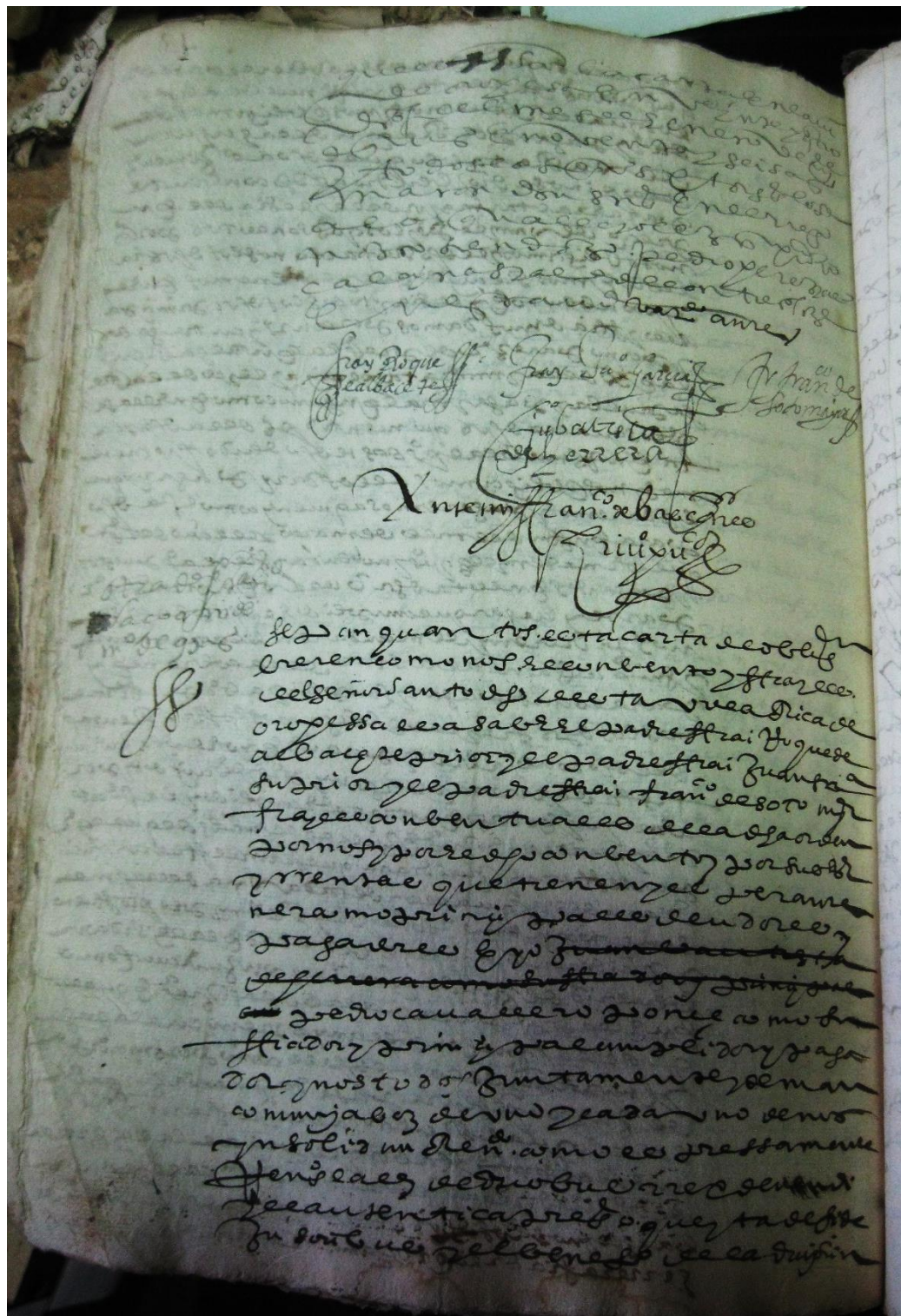
Fol. 47 v













## Anexo 3

A.H.H., escribano Alonso de Cansinas, 23 de noviembre de 1616

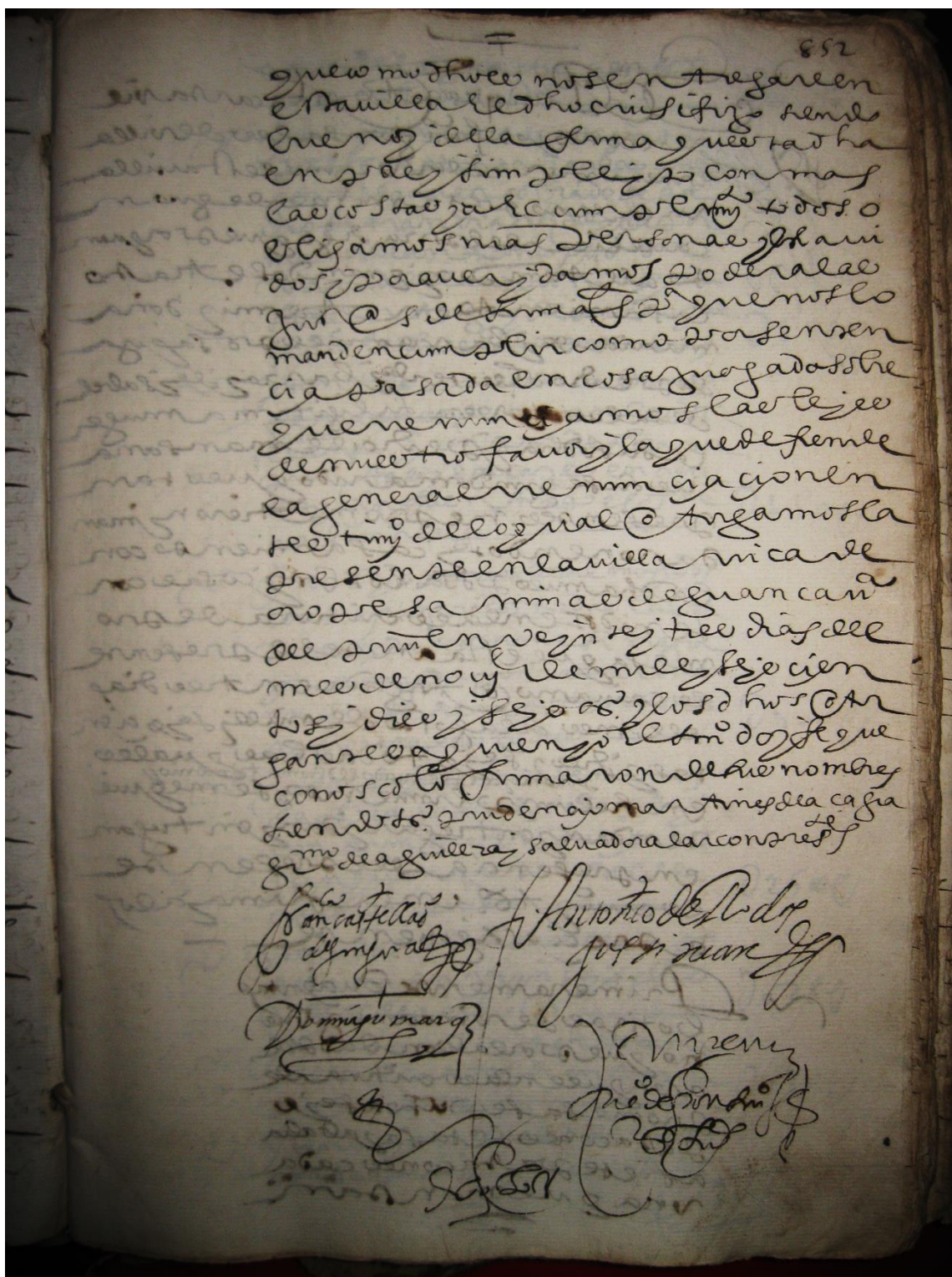
Fol. 851r





Quecaro tra pchma deenistodone  
gueraquillo pallaren pagarela  
enle rei pqueguindienzese  
ata me zoro lo que costare  
pala adha pchura mea nile  
dar pagar los dhos majordomos  
que son fran<sup>co</sup> cae tella nolle  
pograzan tomo de nodae  
pntimian gientos felen sa  
desordea ochonrealee. Los cin  
quenta y nee ne gindolen  
nealee le con sa e e e e e  
me do p. rion sen s a mi  
volm padro bre ne nent  
cae e e e e e e e e e e e e e e e  
llae le con tiene p. l. o. g. i. e. n. s. o.  
p. t. i. e. o. d. e. s. o. t. r. e. i. r. a. n. s. e. m. e.  
los ande dar pagar en la  
villa el dia que tuzere en la  
fara el dho en d. i. f. i. x. o. = en os  
los dhos fran<sup>co</sup> cae tella nolle  
pograzan tomo de nodae  
pntimian majordomo de le  
ladhaco fra dia que e ta mos  
p. e. s. e. n. s. e. a. c. e. d. a. t. a. m. o. s. e. s. t. a.  
e  
de dar pagar a el dho domn  
p. m. a. r. g. u. e. e. l. o. s. d. h. o. s. g. i. e. n. t. o.  
p. e. d. e. l. o. s. d. e. a. o. c. h. o. n. r. e. a. l. e. g. u. e.  
le nee ta mos p. d. e. m. e. n. b. e. l. l. a.







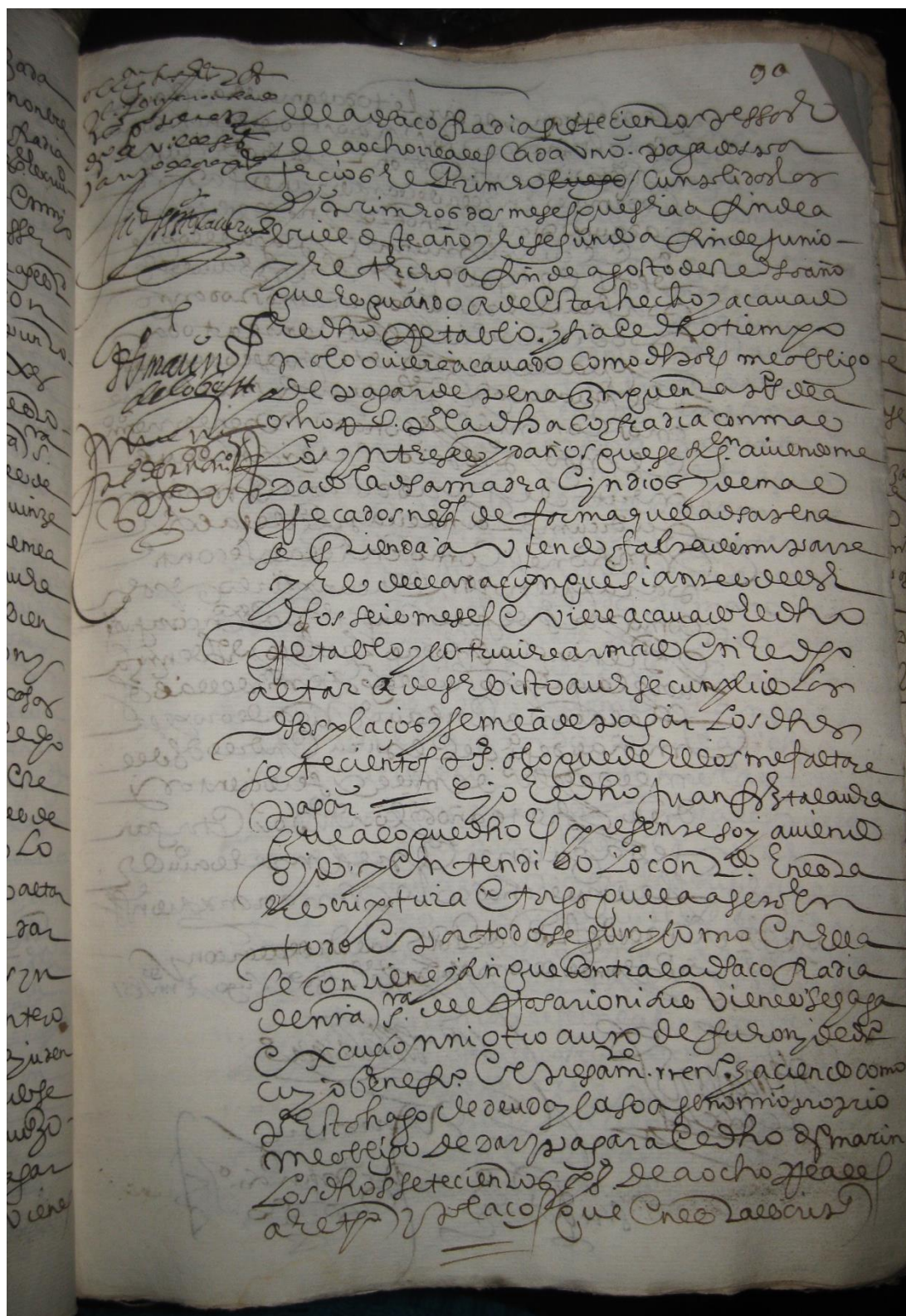
## Fol. 89r











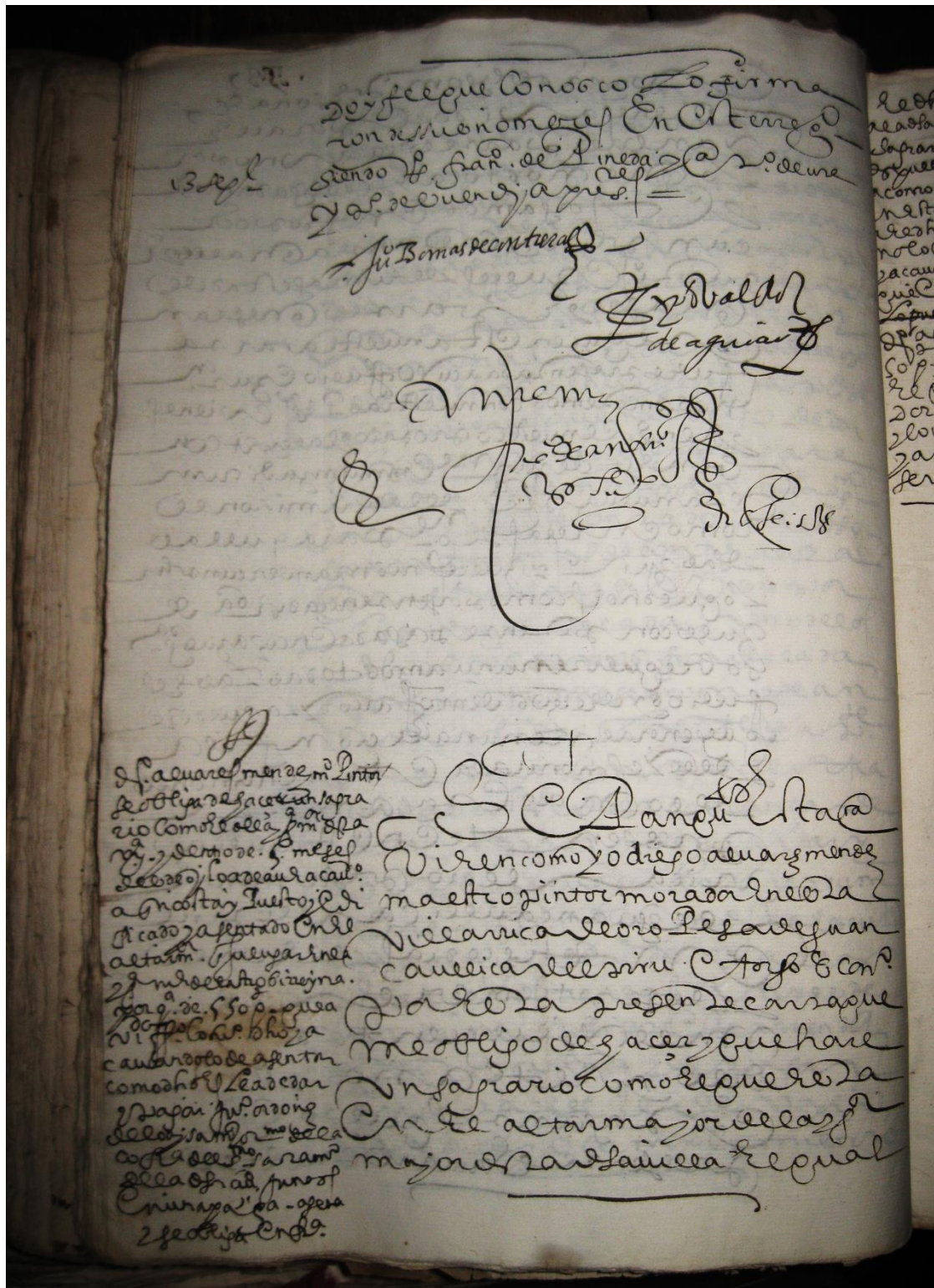






# Anexo 5

A.H.H., escribano Alonso de Cansinas, 13 de setiembre de 1617 Fol. 537v













539

Quirós Cnras y a  
 de aco de se a de con sa o  
 e a n a r e a m e n s e y d n o l e a o a p  
 C n r t a d a u i e a d C n e a d a  
 d a s s e c a t i o n i n e y n a c o n e a d  
 c o d a e d e a c o b r a n c a . d e n o t a g u t  
 d e d a n s e l y a r q u e C e t t o  
 d i e p o a l u a i l e m e n i e e o g u e n e a  
 d a d u e a u s a C u i e m e l o r  
 d i d a y e m e l e g o t i u i r e l o s  
 q u i e l t e d r e p e n s e o a u s e n s e  
 d a r a l e e u m s l i m e n t o p a g a  
 C f i r m e s a l e e u n e l t h o r  
 m o b a n b a e d a u d h a s s a r e l  
 c a r a n o n a r e o q u e l t o c a  
 o b l i g a m o s m u e l t a e s e  
 C u i e n e a v i d o e s a  
 d a u r i s a m o r e C a g a m e s  
 C n r o p o s c u n s a d o r  
 C a e r a n s e d t o d a o q u a l l e  
 C u n t C u e l d e s u m a y  
 e l q u a l l e C u i e n e z e y a  
 a l q u e l l e a u y o f u e o C  
 C u r i e d i t i o n n o s o m e s e  
 d n o c o n n u e t t a e s e g o n  
 C u i e n e i n e n u n c i a m o s e  
 m u e l t o s o s i o g l a l e s a  
 C o n v e n i t d e p u r i e d i t i o n e  
 C m n i u m j u d i c u m l a n u e u  
 d r e p m d i c a l l e a l d i n s



Como En ree auz En  
ca Janna de ree auz  
se con stienen para  
On e auz ha o gulo i biaz  
Que ego no o conde nene an  
a ree auz a d remienare  
Cum stimen to Co ga  
de lo que ho El como o fhe  
se n rencia i finitua  
de que con se re nse  
O a fha a Cncarazue  
Jove que renunciamos  
foe a o Lae Le e o fhe  
no o i de i ch o s. On e se an  
i fhe a ree auz en nre mro  
fauo i La que i ge que  
se nre a re nre nre a e u n  
fhe a re e e i no n vale  
Co n re timon o se  
Lo que a re a re a re a re  
La re se nre Cn rta u  
Vita de o r. Pe sa mi na  
de que a re a re a re a re  
fhe a re a re a re a re  
fhe a re a re a re a re







## Fol. 132v









